BULLETIN

Société des compositeurs de musique




VE
RI
TAS

Date Due

GB	PRINTED	IN U. S. A.	

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

1re ANNÉE



PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE RICHELIEU

1863

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

1re ANNÉE



PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE RICHELIEU

1863

1re SÉANCE.

31 JANVIER 1863.

SOMMAIRE :

1. Allocution de M. Ambroise Thomas, président de la Société.
2. Exposition de la Technie harmonique de M. le comte Durutte.
3. Mémoire sur un projet d'auditions périodiques des œuvres musicales nouvelles, par M. Ernest L'Épine.
4. Audition d'œuvres choisies, appartenant à la grande école de clavecin au commencement du XVIIIe siècle, et exécutées par M. Camille Saint-Saëns.

ALLOCUTION DE M. A. THOMAS.

Messieurs,

Ce n'est point un discours que je veux vous adresser, c'est un simple remerciement familier, expansif; c'est la libre et sincère expression de mes sentiments.

Je suis à la fois fier et embarrassé du titre de président que vous avez bien voulu me donner, lorsque tant d'autres méritaient cet honneur.

J'éprouve aussi un regret, c'est de me trouver ici, au lieu d'y voir notre maître bien-aimé, le chef illustre de notre école, que vous avez tous proclamé votre président d'honneur.

Si, en son absence, j'ose occuper cette place, c'est en songeant aux liens d'affection qui m'attachent à M. Auber. Je ne serai donc que son lieutenant, et ce qui m'encouragera à remplir ma tâche, c'est la pensée que c'est lui, ou du moins son esprit, qui présidera à nos réunions.

Permettez-moi, Messieurs, de vous dire un mot sur l'objet qui nous rassemble. Malgré tout le désir que j'éprouve de ne point garder la parole, je ne puis me dispenser de vous rappeler quelle est la pensée fondamentale de notre association.

Remarquons-le, l'esprit du siècle, c'est l'association. Partout on s'associe, dans l'ordre des intérêts matériels comme dans l'ordre des choses de l'esprit.

Que voyons-nous dans le monde des arts? Des associations : associa-

tions d'artistes et d'auteurs dramatiques, d'hommes de lettres, de peintres, de sculpteurs, d'architectes, de musiciens et d'artistes industriels.

Seuls, les membres de la famille des compositeurs de musique sont restés isolés, ou dispersés dans quelques-unes des associations que je viens de signaler. De là un grand affaiblissement, de là un manque d'entente et de direction, dangereux pour nos intérêts, et qui pourrait à la longue porter à notre art et aux œuvres théâtrales surtout les plus fâcheuses atteintes.

Sagement et heureusement inspirés, quelques-uns de nos confrères ont pensé qu'un état de choses si nuisible devait cesser.

Passant bientôt de la pensée à l'action, ils ont posé les bases de l'association des compositeurs de musique ; association à laquelle vous avez tous adhéré, Messieurs, et qui se trouve aujourd'hui définitivement constituée.

Le but que l'on se propose, vos statuts vous le disent, et le voici :

« Fonder un centre permanent de réunion pour établir et maintenir entre les compositeurs de musique des relations sympathiques et suivies ; sauvegarder, par une entente cordiale, tous les intérêts artistiques des sociétaires ; donner enfin une impulsion puissante et féconde à l'art musical. »

Je n'ajouterai rien à ces dispositions de vos statuts. Et à quoi bon ?

Elles sont claires, précises ; elles indiquent parfaitement l'objet de l'association.

Ainsi, en ce qui touche nos intérêts matériels, trouver un lieu de réunion pour étudier et discuter ensemble toute question grave, pour résoudre toutes les difficultés, c'est bien certainement un avantage immense qui nous a, pour ainsi dire, échappé jusqu'à ce jour, par suite de l'impossibilité de se rejoindre.

Mais il est un autre ordre d'intérêts, intérêts plus élevés, qui nous sont bien plus chers : les intérêts de l'art.

Ils trouveront dans notre Société une entière satisfaction. On y a songé.

L'article 2 de vos statuts porte ce qui suit :

« Des réunions hebdomadaires seront consacrées à l'examen des questions musicales suivantes :

« Esthétique, théories nouvelles et anciennes, enseignement, critique, histoire et philosophie de l'art musical, biographie, bibliographie, facture d'instruments, enfin toutes questions d'intérêt général et d'actualité qui pourront se présenter.

« Ces divers sujets seront traités sous forme de lectures, communications, correspondances, discussions orales, auditions musicales, etc. »

J'appelle votre attention, Messieurs, sur cette partie de vos statuts, sans prétendre les développer.

En effet, j'aperçois ici quelque chose de bien fécond et de bien profitable, dans cette étude approfondie de l'art par ceux qui le cultivent avec le plus de constance et de succès. Ce commerce des esprits, cette communauté d'études sérieuses, peut avoir un jour la plus heureuse influence.

Fortifiés comme nous le serons alors, habitués, par une longue préparation, à exposer nos pensées, nos impressions et nos doctrines, ne pourrons-nous pas nous juger, nous apprécier plus sainement les uns les autres, et éclairer l'opinion publique, souvent égarée ?

Enfin, il est une autre considération qui, je vous l'avoue, me touche peut-être plus encore, c'est la bonne confraternité qui doit naître de nos rapports assidus.

Quelques-uns de nous étaient liés déjà par d'anciennes et amicales relations; d'autres s'appréciaient, s'estimaient sans se connaître. En nous réunissant, en nous voyant souvent, nous apprendrons tous à nous connaître mieux, à nous aimer davantage.

Un groupe bienveillant sera toujours prêt à applaudir à nos succès, prêt à nous consoler dans nos défaites.

Non, Messieurs, ce n'est point à une assemblée comme la nôtre que l'on pourra donner le nom de coterie. Une coterie, c'est un faisceau de préjugés et d'ambitions mesquines. Notre association, c'est la réunion des amis du grand art, cherchant à aplanir les difficultés pour ceux qui entrent dans la carrière, et à soutenir le courage de ceux qui ont déjà lutté beaucoup et qui auront à lutter encore.

Et maintenant, quand je songe aux avantages divers qui doivent résulter de la bonne pensée que vous avez eue, et quand, pour la première fois, je vous vois si nombreux, je me sens heureux et flatté d'avoir été appelé par vous.

Encore une fois, je vous en remercie. C'est un témoignage de sympathie et de confiance qui m'a profondément touché et dont je conserverai toujours le souvenir.

EXPOSITION DE LA TECHNIE HARMONIQUE

DE M. LE COMTE DURUTTE (1).

La *Technie harmonique* est fondée sur une conception nouvelle et générale de la formation des accords; conception entièrement *a priori*, c'est-à-dire dégagée de toute expérience d'acoustique, et, sous ce rapport, tout à fait comparable aux conceptions des mathématiques pures elles-mêmes. L'auteur a donné à cette loi le nom de LOI GÉNÉRATRICE DES ACCORDS.

La *loi génératrice des accords* peut se formuler de la manière suivante :

1° Un accord quelconque procède de sa fondamentale, de telle sorte qu'on peut dire, en toute réalité, que l'harmonie est tout entière contenue dans un son musical quelconque.

2° LA QUINTE étant considérée comme l'unité du système musical, la *tierce majeure* et la *tierce mineure*, dont la somme reproduit numériquement cette unité, en sont les *éléments opposés*, les *pôles*, et ces deux éléments suffisent à la création de tous les accords possibles.

3° Dans chaque classe d'accords, il entre invariablement le même nombre de tierces. Ainsi, par exemple, tous les accords de trois sons (accords de quinte) sont formés au moyen de trois tierces; tous les accords de quatre sons (accords de septième) emploient six tierces dans leur structure; les accords de cinq sons (accords de neuvième) sont formés par dix tierces; ceux de six sons (accords de onzième), par quinze tierces, et enfin ceux de treizième emploient vingt et une tierces dans leur construction.

Ce mode d'évaluation des tierces ne s'accorde pas avec la conception de la formation des accords par la *superposition* des tierces; mais il est adéquat à l'enseignement de l'école, et au système de Rameau, qui concevait un accord, par exemple l'accord parfait majeur (UT — *mi* — *sol*) comme un produit de sa NOTE FONDAMENTALE UT, dont émanent simultanément les fonctions de *quinte* (sol) et de tierce (mi).

L'école comprend l'accord parfait comme formé d'une quinte et d'une

(1) *Technie, ou Lois générales du système harmonique.* Paris et Metz, 1855.

tierce, à partir de leur *fondamentale commune*, de la manière suivante :



et la tierce mineure (*mi* — *sol*) n'entre pas effectivement dans cette construction; elle n'est qu'un produit *contingent* de la comparaison de la fonction de tierce avec la fonction de quinte; tandis que, dans l'hypothèse de la *superposition*, cette tierce mineure (*mi* — *sol*) entre effectivement dans la construction même de l'accord,



et la quinte (UT — sol) n'y est plus qu'un *résultat médial* de la *superposition* des tierces.

Or, si, en analysant un accord quelconque, on prend pour point de départ, comme le faisait Rameau, la fondamentale autant de fois qu'il y a de sons au-dessus d'elle, et qu'on *évalue* en tierces majeures et mineures les intervalles de quinte, de septième, de neuvième, de onzième et de treizième, on vérifiera la loi énoncée ci-dessus concernant le nombre de tierces nécessaires à la formation d'un accord quelconque, soit qu'il appartienne au *genre diatonique* (accords naturels), soit qu'il appartienne au *genre chromatique* (accords altérés), ou même au *genre chromatico-enharmonique*.

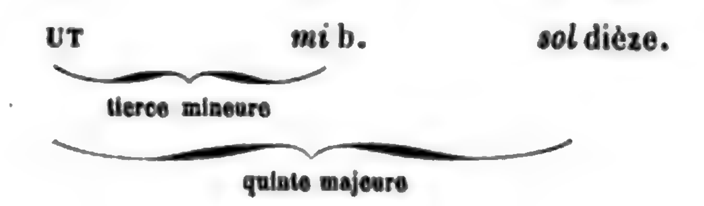
Par exemple, si l'on veut construire, *au moyen des seules tierces*, l'accord parfait majeur :



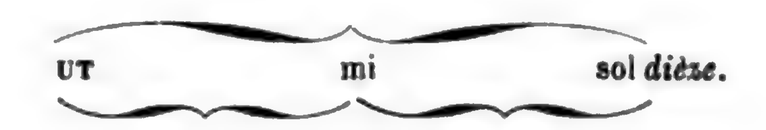
il faudra une *première tierce majeure* pour *poser* la fonction de tierce *mi*. Cela fait, comme il reste à poser la fonction de quinte *sol*, à partir de la fondamentale UT, il faudra ajouter deux tierces, l'une majeure et l'autre mineure, pour reconstituer cette quinte juste. Il entre donc *dans cette construction* TROIS TIERCES, dont deux majeures et une mi-

neure. Mais, qu'on le remarque, dans l'accord une fois construit, il n'y a plus qu'une *tierce majeure* et qu'une *quinte juste* à partir de la FONDAMENTALE, origine commune des fonctions posées au-dessus d'elle.

Si l'on voulait, par exemple, au moyen de la *superposition*, constituer l'accord (UT — *mi* b.— *sol* dièze), on serait forcé de faire usage de la *tierce augmentée;* et s'il s'agissait de l'accord (SOL — *si* — *ré* dièze — *fa*), on aurait besoin de la *tierce diminuée*, tandis qu'en partant de la FONDAMENTALE comme origine, autant de fois qu'il y a de fonctions à poser au-dessus d'elle, on trouvera que l'accord



formé d'une *tierce mineure* et d'une *quinte majeure* (dite augmentée), se construit comme *l'accord parfait majeur* (dont il présente une version enharmonique), au moyen de *deux tierces majeures* et d'une *seule tierce mineure;* les deux tierces majeures servant à former la *quinte majeure*



et la *tierce mineure* UT *mi* b. entrant *effectivement* dans l'accord.

Mais la *loi génératrice* ne permet pas seulement d'analyser et de construire les accords déjà connus; elle fait aussi découvrir dans chaque classe les accords que le sentiment musical, abandonné à lui-même, n'a pu découvrir jusqu'à ce jour; elle révèle de plus, dans les accords connus, des facultés ignorées; elle explique des faits que jusqu'ici aucune théorie n'a pu expliquer d'une manière satisfaisante : parmi ces derniers, le passage de l'*Idomeneo* de Mozart cité par M. Oulibicheff dans sa biographie de ce maître, et expliqué page 300 de la *Technie harmonique*, est bien fait pour porter la conviction dans les esprits.

Il s'agit dans cet exemple, comme le dit M. Oulibicheff, « d'une « progression harmonique dont toutes les cadences sont déterminées « par des marches de basse fondamentale descendante de tierce ma-

« jeure... De plus, on voit, de la première à la seconde mesure, la « note septième monter, et la sensible descendre...



Chiffrage harmonique.	7 +	6 3	7 +	6 *béc.* 3	7 +	*b.* 6 *béc.* 3
Basse.	fa *dièze*	fa *béc.*	mi	mi *b.*	ré	ré *b.*, etc.
	modèle de la marche.		1re progression.		2e progression.	
Fondamentales apparentes.	fa *dièze*	ré	mi	ut	ré	si *b.*
Fondamentales véritables suivant la *Technie harmonique.*	la	ré	sol	ut	fa	si *b.*

M. Durutte fait voir que l'accord (fa *dièze* — la *dièze* — ut *dièze* — mi) est en réalité ici tout autre qu'un simple accord de septième dominante, savoir un accord de *neuvième mineure*, *avec septième diminuée*, *quinte juste et tierce majeure*, employé dans sa note fondamentale (LA)

(LA) — *ut* dièze — *mi* — *sol* b. — *si* b.

de telle sorte que la résolution, au lieu d'avoir lieu par tierce majeure inférieure, comme on le suppose, s'effectue au contraire par QUINTE INFÉRIEURE.

La résolution des accords dissonants par quinte inférieure entre fondamentales est absolument générale. Le comte Durutte donne un grand nombre d'exemples pratiques à l'appui de ce principe; mais le peu de temps dont il peut disposer dans cette séance ne lui permet pas de démontrer ce principe fondamental de l'enchaînement, non plus que la THÉORIE DES ACCORDS MULTIPLES.

Il énonce de la manière suivante ces principes, qui découlent tous deux de la *loi génératrice des accords* :

1° Tout accord dissonant a une résolution normale, c'est-à dire à la quinte inférieure, sur un accord parfait ou sur un autre accord dissonant plus simple;

2° Tout accord a autant de résolutions normales distinctes qu'il a d'aspects ou de renversements *formant de nouveaux accords ;*

3° Les accords des classes inférieures, même les accords parfaits, peuvent être élevés au rang d'accords des classes supérieures, moyennant la considération de fondamentales régulatrices, réelles ou idéales.

Parmi les exemples cités par M. Durutte, on remarque une curieuse

transformation enharmonique de l'accord de *neuvième dominante majeure* : en partant, par exemple, de l'accord

UT dièze — *mi* dièze — *sol* dièze — *si* — *ré* dièze,

et prenant pour *nouvelle fondamentale* la fonction de septième *si* de cet accord naturel, on obtient l'accent chromatique (altéré)

SI — *ré* dièze — *fa* — la *b.* — ut *dièze*,

dont la réalisation se trouve pag. 288, fig. 97 de la *Technie harmonique*.

Il signale ensuite une autre *transformation enharmonique* du même accord naturel de neuvième dominante majeure par la considération d'une *fondamentale idéale* placée à la *tierce majeure inférieure* au-dessous de sa fondamentale réelle.

M. Gevaert exécute au piano l'exemple de cette transformation enharmonique tel qu'il est présenté page 403, fig. 168, dans la *Technie harmonique*.

Enfin MM. Gevaert et Saint-Saëns exécutent à quatre mains les réalisations de l'accord de onzième

1re face. (SOL — *si* – *ré* dièze — *fa* — *la* — *ut* dièze)

accord qui présente *six* faces semblables en prenant successivement chacune de ses fonctions pour *nouvelle fondamentale*, accord qui joue, dans la classe des accords de onzième, un rôle analogue à celui que joue *l'accord de septième diminuée* dans la classe des accords des quatre sons. Voici les autres faces de l'accord en question :

2e face. (UT b. — *mi* b. — *sol* — *si* bb. — *ré* b. — *fa*).
3e face. (MI b. — *sol* — *si* — *ré* b. — fa — la).
4e face. (FA — *la* — *ut* d. — *mi* b. — *sol* — *si*).
5e face. (LA — *ut* — *mi* dièze — *sol* — *si* — *ré* dièze).
6e face. (RÉ b. — *fa* — *la* — *ut* b. — *mi* b. — sol).

Cet accord, déclaré irréalisable à l'époque de l'apparition de la *Technie harmonique*, a été réalisé *avec toutes ses fonctions et sous tous ses aspects*.

Projet d'auditions périodiques des œuvres musicales des artistes vivants,

PAR M. ERNEST L'ÉPINE.

L'auteur cite d'abord différentes lettres publiées en 1854 sur ce projet dans le journal *Le Ménestrel*. Il voudrait que le Conservatoire, aidé

d'une subvention, prît l'initiative pour l'exécution des œuvres sérieuses, comme symphonies, oratorios, bref toutes compositions quelconques pour orchestre et chœur qu'on n'entend point dans les concerts ordinaires, vu les grands frais que cela nécessite.

La *Société de Sainte-Cécile*, dans une lettre publiée également dans *Le Ménestrel*, réclame la priorité pour la mise en pratique de cette idée, puisque depuis 1851 elle fait entendre chaque année, dans un concert spécial, des œuvres nouvelles de compositeurs vivants.

La *Société des jeunes artistes*, fondée en 1852, réclame à son tour.

M. Ernest L'Epine, dans un langage courtois, répond à ces deux lettres. Voici les moyens pratiques indiqués par M. L'Épine :

Chaque année (ou tous les deux ans), le gouvernement ferait disposer un vaste local pour *l'audition des œuvres des auteurs vivants*. — Un jury nommé par le gouvernement serait chargé de l'examen des morceaux présentés au concours. — Le jury serait composé : des compositeurs de musique membres de l'Institut, des principaux professeurs de composition et chefs d'orchestre. — Chaque auteur ne pourrait présenter qu'un morceau au concours. — Aucune œuvre éditée ou déjà exécutée ne pourrait être admise à concourir. — Les morceaux admis au concours seraient : 1° les fragments d'oratorios et morceaux d'église avec orchestre ou orgue ; 2° les symphonies et ouvertures ; 3° les scènes dramatiques; 4° les quatuors, quintetti, etc. (dont chaque partie pourrait être exécutée par un nombre déterminé d'instruments) ; 5° les chœurs avec ou sans accompagnement d'instruments : toutes œuvres qui attestent de longues et sérieuses études, et qui, à cause de leur importance ou de leur développement, ne peuvent être facilement soumises au public.

Les auditions auraient lieu pendant un mois, trois fois par semaine (soit douze concerts). — Chaque concert se composerait de six morceaux (soit un de chaque catégorie). Le nombre des morceaux reçus serait donc de 72 (soit douze de chaque catégorie). Dans un treizième et dernier concert, les six morceaux couronnés seraient exécutés de nouveau. Il serait accordé : une grande médaille d'or, deux médailles d'argent, trois médailles de bronze. — Les auditions auraient lieu en automne, afin de ne pas faire concurrence aux concerts particuliers de la saison d'hiver. Chaque semaine, deux des auditions seraient gratuites, la troisième payante. Il serait perçu ce jour-là une somme minime. Le jour du treizième concert, la rétribution serait plus forte; les élèves du Conservatoire impérial de musique, ceux du Gymnase musical et ceux de l'École impériale de musique religieuse seraient appelés à faire partie gratuitement de l'orchestre et des chœurs. Le montant

de la recette des jours réservés servirait à payer les artistes et les frais de copie. Le Gouvernement n'aurait donc à payer que la différence qui pourrait exister entre les dépenses et les recettes.

M. E. L'Épine termine ainsi son mémoire, en s'adressant à la *Société des compositeurs :*

« Il vous appartient d'élever aux talents qui ont le grand tort d'être encore de ce monde un asile digne d'eux. Vous réussirez, croyez-moi, si vous le voulez fermement, et ce ne sera pas un mince résultat que de détourner de temps en temps les amateurs endurcis de leurs pèlerinages aux catacombes de la musique. »

MORCEAUX DE CLAVECIN DU XVIII° SIÈCLE

Exécutés par M. Camille Saint-Saëns.

CLAVECINISTES ALLEMANDS.

1° Georges-Charles Hændel (né en 1684, mort en 1759).

Andante, en *fa*.
Courante, en *ré* mineur.
Gigue et Fugue, en *mi* mineur.

2° Jean-Sébastien Bach (né en 1685, mort en 1750).

Prélude et Fugue, en *ré*.
Capriccio, en *ut* mineur.
Allemande, en *ré*.
Passe-pied, en *si* mineur.
1er allegro du Concerto en *fa*.

CLAVECINISTES ITALIENS.

3° Domenico Scarlatti (né en 1683, mort en 1757).

Deux pièces de clavecin.

CLAVECINISTES FRANCAIS.

4° François Couperin (né à Paris en 1668, mort en 1733).

Deux pièces de clavecin : *La Voluptueuse*, *Les Barricades*.

5° Jean-Philippe Rameau (né à Dijon en 1683, mort en 1764).

Quatre pièces de clavecin : *Courante*, *Rigodon*, *Les Cyclopes*, *La Joyeuse*.

2e SÉANCE,

28 FÉVRIER 1863.

SOMMAIRE :

1. Compte rendu des travaux de la Société, par M. Poisot, secrétaire.
2. Étude sur l'origine et la forme de l'air pendant la première période de l'opéra italien (de 1600 à 1730), par M. Gevaert.
3. Audition des morceaux faisant suite à la lecture précédente.

COMPTE RENDU DE M. POISOT.

M. Poisot, secrétaire, résume les travaux de la Société, depuis sa création jusqu'à ce jour.

Les œuvres exécutées aux samedis intimes ont été les suivantes :

Sonate, de M. Adolphe Blanc, pour piano et violon.
Duo pour deux pianos, par M. Ritter.
Rondo pour piano, par M. G. Pfeiffer.
Sonate, pour piano et violon, par M. Vogel.
Deuxième trio, de M. Lacombe.

Après quelques observations sur les anciens maîtres de l'école de clavecin, M. Poisot conclut ainsi :

« Que les artistes se pénètrent avant tout de la hauteur de leur mission; qu'ils ne se laissent pas entraîner par de mesquines rivalités ou de puériles jalousies; qu'ils n'abaissent pas leur talent en sacrifiant au goût peu éclairé d'une partie du public, et alors ils recueilleront pour prix de leurs labeurs une considération que la dignité de leur conduite et la perfection de leurs œuvres sauront leur mériter. Ils constitueront enfin une grande famille professionnelle qui, par son union sincère et bien entendue, étendra sans cesse le culte du beau, qui se vivifie toujours par la pratique du bon et la connaissance du vrai. »

ÉTUDE SUR L'ORIGINE ET LA FORME DE L'AIR

Pendant la première période de l'opéra italien (DE 1600 A 1730)

PAR M. GEVAERT.

Lorsque nous assistons à la représentation d'un de nos grands opéras modernes, où toutes les formes de l'art sont mises en œuvre, où toutes ses ressources sont combinées de façon à produire un ensemble grandiose et imposant, nous éprouvons quelque peine à nous figurer un opéra privé de la plupart de ces moyens d'action. Nous croyons volontiers que la forme du drame lyrique a jailli un beau jour de la puissante pensée de quelque rêveur, avec le germe de tous ses développements ultérieurs, tout armée enfin, ainsi que Minerve s'échappa de la tête de Jupiter. — Erreur! Tous ces moyens, depuis les plus accessoires jusqu'aux plus primordiaux, jusqu'aux plus essentiels à l'existence même du genre, sont les conquêtes successives de quelques organisations privilégiées et le résultat de la collaboration féconde de trois siècles.

Une courte esquisse de l'histoire de l'opéra en Italie peut donner à cette vérité tous les caractères de l'évidence.

Cette histoire se divise en deux grandes périodes. La première commence naturellement à l'invention du drame lyrique, en 1600, et va jusqu'à 1730. Vers cette dernière époque les intermèdes comiques, d'origine napolitaine, qui jusqu'ici font corps avec le drame et n'en forment que les épisodes grotesques, se séparent de la pièce principale, et vont constituer un genre distinct qui prend bientôt le nom d'*opera buffa*. Cette séparation est le point de départ d'un changement radical dans les formes de l'opéra sérieux, et indique par conséquent une nouvelle ère dans son histoire.

La première période, en raison même de sa simplicité, est plus attachante que la seconde. L'on suit avec intérêt les premiers essais de l'inventeur. Le chanteur n'a pas encore imposé sa terrible individualité, et le compositeur, libre de toute entrave, marche le front levé et le pied ferme vers le but idéal que son génie lui fait entrevoir. L'art est naïf et sincère, car la recherche de l'expression dramatique est la seule préoccupation du musicien.

Cette période est aussi la moins connue, et partant la plus fertile en

surprises. Tandis que les productions de l'époque de Palestrina sont entre les mains de tout le monde, et que les œuvres même plus anciennes des contrepointistes flamands ont été l'objet d'investigations sérieuses et de publications spéciales, on peut affirmer que le matériel si riche du XVIIe siècle est encore entièrement inexploré. — Nous allons donc nous attacher de préférence à cette première période. Mais avant tout il est nécessaire de jeter un rapide coup d'œil sur l'état de la musique avant ce moment solennel dans son histoire.

Séduits par les grandes lignes et par les divisions nettes, les critiques ont trop souvent englobé les arts et les lettres dans d'ingénieux aperçus généraux. Considérant la peinture, la musique et la littérature comme un art unique, ils ont conclu que les circonstances extérieures qui ont influé sur l'un d'eux ont nécessairement agi sur l'autre ; en sorte que leur histoire serait solidaire, et que l'apogée de la peinture, par exemple, marquerait forcément le plus haut période des autres manifestations artistiques du sentiment humain. Ce point de vue a certainement son côté vrai, mais il faut se garder de l'accepter dans un sens absolu.

La musique, se laissant distancer par la peinture et les belles-lettres, n'était pas entrée dans le grand mouvement de la renaissance. Pour elle, le moyen âge se prolonge jusqu'à la fin du XVIe siècle. Depuis les premiers essais des contrepointistes flamands au XIVe siècle, jusques et y compris Palestrina, l'art musical suit une seule et même voie, un seul et même but : l'*élaboration de la forme harmonique*. Les lois matérielles et artificielles du contre-point sont tout l'art. Les combinaisons scolastiques sont portées à leur dernier degré de perfection. Mais tout le talent des musiciens pivote sur cette base étroite. D'expression dramatique, de formes mélodiques, dans le sens moderne, il n'en est pas question. L'usage des instruments est abandonné aux ménétriers. Enfin, dans tout ce long espace de temps qui va de 1350 à 1600, on ne trouve pas dans tout l'œuvre des musiciens de profession une pauvre mélodie pour voix seule. Entre leurs mains la musique est en quelque sorte un art occulte dont les secrets sont mystérieusement transmis à quelques adeptes privilégiés.

Il est bien vrai que dans chaque pays le peuple avait eu de tout temps sa musique et son chant à lui. Mais ces manifestations instinctives du sentiment musical étaient aussi étrangères aux hommes du métier que les compositions de ceux-ci étaient peu goûtées par la foule. Si le musicien n'avait que du mépris pour la chanson des rues, le

peuple, sans doute, n'écoutait qu'avec une sainte terreur les œuvres des Okeghem et des Josquin. Bref, les deux faits existaient parallèlement, côte à côte, sans avoir le moindre point de contact.

La réforme vint démocratiser l'art en déplaçant sa sphère d'action. La musique osa enfin franchir le seuil de l'église, et désormais elle ne sera plus vouée exclusivement au service d'une seule idée. L'imprimerie, toute jeune encore, avait promptement appliqué ses procédés à la reproduction de la musique. Dès le commencement du XVIe siècle, l'Allemagne, et les Pays-Bas surtout, produisirent des milliers de chants et de psaumes pour une voix seule. Tantôt c'était l'inspiration de quelque fervent apôtre de la réforme ; tantôt encore quelque refrain profane et populaire qui servait à répandre dans la foule le texte des livres sacrés. Il faut bien l'avouer, ces dernières chansons n'étaient ni les moins goûtées, ni les moins belles. On eût dit que la grâce mélodique s'était réfugiée dans le sein du peuple, tellement ces chants ont parfois de charme et de poésie.

Les musiciens se mirent lentement au niveau des besoins de leur époque. Vivant dans une sphère aristocratique, auprès de quelque puissant seigneur ou de quelque opulent prélat, ils professaient un souverain mépris pour les élans naïfs de la muse populaire, qui cependant renfermaient en germe tout l'avenir de l'art. Cependant ils ne purent résister entièrement au courant du siècle, et dès ce moment leurs productions cessèrent d'être exclusivement religieuses. L'invention du madrigal (vers 1540) fut le premier pas vers un nouvel ordre d'idées. La composition de ces petites pièces imposait la nécessité de chercher des tournures plus mélodiques et qui fussent en rapport avec le sens intime des paroles. Ne vous hâtez pas cependant de trop conclure de ce progrès. Ces madrigaux étaient à plusieurs voix et remplis d'imitations et de canons, comme tout ce qu'on faisait alors. Les formes traditionnelles de la musique vocale ne devaient pas disparaître de sitôt.

Eh bien ! ce que les musiciens n'avaient pas osé chercher, ce fut une société d'amateurs et de gens de goût qui le trouva.

A Florence, ce berceau sacré des arts, la patrie de Dante et de Michel-Ange, florissait en 1580 la maison patricienne des Bardi, comtes de Vernio. Là se réunissait une société de gentilshommes, de savants et d'artistes, parmi lesquels on remarquait *Vincent Galileo*, père de l'homme qui devait si courageusement affirmer le mouvement de la

terre ; *Jacopo Corsi*, le poëte *Ottavio Rinuccini*, enfin trois musiciens : *Emilio del Cavaliere*, *Jacopo Peri* et *Giulio Caccini*. Ce n'étaient pas des contrepointistes bien habiles, et peut-être par cela même c'étaient les hommes qu'il fallait pour comprendre les besoins nouveaux de l'art. Dans cette brillante réunion, on causait volontiers art, et surtout musique. On signalait le défaut des compositions du temps, et l'on entrevoyait la possibilité de diriger l'art musical dans une voie plus conforme à son but, en le faisant servir d'expression aux mouvements passionnés de l'âme. Écoutons parler un des habitués de ce cercle.

« J'ose affirmer, dit Caccini, que les entretiens de cette illustre as-« semblée m'en ont plus appris sur mon art que trente années consa-« crées à l'étude du contrepoint. Mes savants amis m'ont édifié sur la « valeur de cette musique qui ne permet pas à l'auditeur de distin-« guer les paroles, et qui gâte l'expression et la forme du vers, soit en « rendant longue une syllabe brève, soit en faisant brève une syllabe « longue, pour les accommoder à la marche de leur contrepoint, véri-« table destructeur de la poésie. — M'étant bien convaincu que cette « musique ne peut donner d'autre plaisir que celui qui résulte de « l'harmonieux ensemble des voix, et persuadé qu'elle ne pouvait « émouvoir, puisqu'elle rendait les paroles inintelligibles, je pris pour « point de départ de mes essais l'opinion de Platon, qui classe les di-« vers éléments de la musique dans cet ordre : d'abord la *parole*, en-« suite le *rhythme*, et en dernier lieu le *son*. Guidé par ce principe, je « me mis à écrire des madrigaux pour une voix, avec accompagnement « d'un instrument à cordes. Le succès qu'obtinrent ces morceaux m'en-« gagea à les continuer, d'autant mieux que mes amis me donnèrent la « flatteuse assurance que jusqu'à ce jour ils n'avaient pas entendu de « musique capable de les émouvoir à ce point (1). »

Cette innovation, qui paraît si simple, fut le point de départ d'un art nouveau. Enfin l'instrument est relevé de sa proscription, et on comprend sa mission première et naturelle : celle de servir d'accompagnement à la voix. On continua encore pendant quelque temps à produire des madrigaux à plusieurs voix, mais les formes exclusivement scientifiques disparurent peu à peu. La tonalité du plain-chant, qu'on cherchait vainement depuis deux siècles à rendre compatible avec l'harmonie, fut définitivement confinée dans l'église, et remplacée par les modes majeur et mineur qui depuis longtemps dominaient dans la musique populaire. Un fait remarquable, c'est que cette transformation pa-

(1) Préface des *Nuove musiche*.

rait s'être faite sans tâtonnements d'aucune espèce. Déjà dans les premiers madrigaux de Caccini, composés, d'après son témoignage, bien avant la fin du XVIe siècle, la tonalité, la chute des cadences, la modulation, ne diffèrent en rien de ce qui se fait dans les compositions les plus modernes (1). L'accord de septième dominante arrive régulièrement à chaque fin de phrase, et se trouve indiqué par la basse chiffrée. — Je vous prie de noter en passant que ces compositions sont antérieures de plusieurs années à celles de Monteverde, où l'on a cru trouver le premier exemple de cette harmonie. Cependant Caccini, qui n'est pas sobre d'observations sur l'exécution de sa musique, ne se croit pas obligé de justifier ni d expliquer cette prétendue hardiesse.

La noble assemblée du comte de Vernio ne s'en tint pas à applaudir aux essais de Caccini. Nourris des fortes études de l'antiquité et imbus des idées de leur temps, ces *gentiluomini* se proposèrent de retrouver la tragédie chantée des Grecs. Disons tout de suite qu'ils ne la retrouvèrent point. Mais, de même que les alchimistes, en cherchant la pierre philosophale, ont trouvé la chimie, de même, en courant après la chimère de la tragédie grecque, on trouva l'opéra moderne.

Écoutons encore les propres paroles d'un des créateurs de ce nouveau genre. Jacopo Peri, dans sa préface d'*Euridice* (le plus ancien opéra qui soit parvenu jusqu'à nous), s'exprime dans les termes suivants :

« Vers l'an 1594, MM. Jacopo Corsi et Ottavio Rinuccini formulèrent « le désir de me voir mettre en musique le sujet de Daphné, en appli« quant à ma manière l'invention de notre ami Emilio del Cavaliere (le « premier à ma connaissance qui ait fait entendre notre musique mo« derne sur la scène). D'après une opinion très-accréditée, les Grecs et « les Romains chantaient sur la scène des tragédies entières. Or j'ai « toujours pensé qu'à cet effet ils se servaient d'une espèce de mélodie « plus accentuée que celle qui est contenue dans le langage ordinaire, « et qui toutefois n'était pas encore la mélodie purement vocale. Après « avoir reconnu que dans le langage certains mots sont mis en relief « de manière à servir de base à une intonation musicale, tandis que « d'autres n'ont pas cette qualité (et sont des simples transitions qui « conduisent à un accent mélodique), je notai soigneusement ces di« vers accents. Je tins compte aussi de ceux que nous employons à no« tre insu dans certains mouvements de l'âme tels que la joie, la dou« leur, etc., et, les considérant comme bases de mon chant, je construi« sis ma mélodie en conséquence. Quant à l'accompagnement, voici

(1) Les madrigaux *Amarilli mia bella* et *Dovro dunque morire* présentent le mélange de *sol mineur* et *sol majeur*, ce qui nous met bien loin des gammes du plain-chant.

« comme je procédai : Je fis mouvoir ma basse sur les grands accents « mélodiques (sur les temps forts, comme nous dirions aujourd'hui), « en la tenant immobile sur les mots intermédiaires, sans du reste me « soucier des dissonances passagères qui pourraient en résulter. En ef- « fet, il eût été disgracieux de faire courir la basse après le chant, sur- « tout dans les mouvements tristes ou graves, outre que ces dissonan- « ces passagères ajoutent à l'effet des consonnances tombant d'aplomb « sur les syllabes longues. » — Vous le voyez, Messieurs, c'est notre théorie moderne des notes d'agrément, et des dissonances passagères. Pour apprécier ce que cette doctrine avait de hardi à cette époque, on doit se reporter par la pensée à cette espèce de faux-bourdons qui auparavant servaient d'accompagnement aux compositions du *style galant*, comme on se plaisait à l'appeler.

Bien que le but de la tentative de Peri eût été de retrouver la tragédie grecque, il ne fut pas sans avoir quelques doutes sur la réalité de sa découverte. Aussi ajoute-t-il avec bonhomie : « Je n'oserais affirmer « que ce chant soit celui employé dans les drames des Grecs et des « Romains ; mais je crois que c'est le seul que puisse nous fournir notre « musique et qui s'accommode le mieux à notre langue. »

Ce qu'il y a de certain, c'est que le drame lyrique moderne était trouvé.

Dès son origine le drame lyrique se présente sous deux aspects différents, et à côté de l'action profane, l'*opéra*, nous voyons immédiatement surgir l'*oratorio*, le drame religieux.

Une différence s'établit tout d'abord dans la mise en œuvre des éléments musicaux. Dans l'*oratorio*, les ensembles et les chœurs tiennent une très grande place. On dirait qu'on a voulu tenter là une fusion de l'ancien style avec le nouveau. L'oratorio d'*Erminia al Giordano*, de Michel-Angelo Rossi, écrit en 1625, contient non-seulement beaucoup de chœurs, mais aussi des duos, des trios et même une ouverture.

Dans les premiers opéras, au contraire, on ne fait guère usage que du récitatif ; peu de chœurs, et des airs presque point. Toute la partition d'*Euridice* ne contient qu'un seul morceau mesuré auquel on puisse appliquer le nom d'air (1). Plus tard, sans doute, ce genre de morceaux devint plus fréquent ; mais on peut dire d'une façon générale que pendant toute cette première période le *récitatif* forme la partie principale de l'opéra ; *l'air* n'est que l'expression lyrique d'un sentiment déterminé, et se produit à de très-rares intervalles. C'est par une courte

(1) C'est la *canzone* que chante Orphée en ramenant Eurydice des enfers : *Gioite al canto mio*, etc.

analyse des transformations successives de ces deux éléments essentiels que nous allons terminer cette lecture.

D'abord, pour ce qui concerne le récitatif, il se trouve suffisamment caractérisé par ce fait que dans sa composition on cherchait à reproduire musicalement la déclamation parlée. Presque au début il se trouva invariablement fixé, et depuis Carissimi (c'est-à-dire depuis 1630) les chutes des phrases, les accents principaux, etc., tout cela est définitivement acquis à l'art et n'a plus guère changé. — Il est bien entendu que toutes ces observations ne s'appliquent qu'au *recitativo secco*. Le récitatif obligé ne remonte pas aussi haut (1).

Passons donc aux diverses transformations de l'air.

On se rappelle que Caccini, par une innovation hardie, s'adonna à la composition des madrigaux à une voix. Cette tentative fut aussi l'origine de l'air sous sa forme primitive. Dans cette première ébauche on ne trouve naturellement pas encore de contours accusés, de lignes arrêtées. L'air est une espèce de mélopée qui se distingue à peine du récitatif. La marche mélodique ne connaît aucune espèce d'entrave et se déroule en toute liberté. Point de motif principal, et à plus forte raison ne peut-il être question du retour périodique d'une idée dominante.

Cette forme libre (que nous nommons aujourd'hui *arioso*) ne tarda pas à disparaître de la scène italienne devant l'envahissement de l'*air* proprement dit; mais elle devint le noyau de la *cantate* (le drame de salon), et plus tard le type de l'air français. C'est probablement dans les cantates de Carissimi et de Luigi Rossi que Lully alla chercher ses modèles. Ceux qui ont fait une étude attentive des chefs-d'œuvre de Gluck savent le parti qu'il a su tirer de l'idée féconde des patriarches de l'opéra.

La naissance de la deuxième forme nous offre un fait bien significatif : c'est l'introduction de la chanson dans l'art musical, et non plus comme au moyen âge sous l'aspect d'un *canto fermo* (un prétexte à contre-point) relégué dans quelque voix intermédiaire, mais comme type mélodique, comme modèle à imiter.

Permettez-moi de vous citer encore Caccini. « Après mon retour à Flo-« rence », dit-il dans la préface des *Nuove Musiche*, « il me vint à l'idée « de composer quelques chants que l'on pût exécuter dans les concerts « avec accompagnement d'instruments à cordes, dans le genre des

(1) Je n'en connais pas d'exemple avant Lully. Voir son *Armide*, page 13 de la partition gravée.

« chansons populaires que l'on chante sur des paroles triviales. Ce « genre d'air a été depuis tellement goûté en Italie, *que le style en a « été généralement adopté pour les chants à une voix seule.* »

La deuxième forme de l'air sortit ainsi de la *canzonette*, comme la première était née du madrigal. Les deux courants artistiques, qui pendant des siècles avaient roulé côte à côte sans se confondre, vinrent se mêler et se perdre dans l'opéra. Dans cette nouvelle forme de l'air, comme son origine doit le faire présumer, c'est la mélodie et l'élément musical (le *motif*, en un mot,) qui prédominent. La déclamation n'y fait certes pas défaut, mais elle n'est plus libre comme autrefois; elle reste subordonnée à la carrure du rhythme et à des conditions purement musicales.

Dans l'origine, ces airs-canzonettes sont fort courts. Construits au moyen d'une seule période mélodique, ils se présentent ordinairement sous forme de strophes ou de couplets. Mais cette disposition écartait les éléments de contraste et d'opposition, et ouvrait la porte à la monotonie. On tenta d'échapper à cette loi fatale. C'est ainsi, par exemple, qu'on se plut à broder le thème principal de diverses façons, ce qui donna naissance à l'*air varié* (1). Mais tout cela était insuffisant à dramatiser l'air. Il fallut, pour en arriver là, qu'un nouveau progrès vînt élargir ce cadre restreint.

Dès 1630, l'air renferme une idée principale, noyau du morceau, où se trouve exprimé le côté musical, et en second lieu une idée accessoire conçue dans une tonalité relative, et dont le but est de ramener la pensée fondamentale, qu'elle met ainsi mieux en lumière. C'est ce qu'on a appelé plus tard air à *da capo*, *cavata*, *cavatina*, etc.

Avec l'air à *da capo*, on avait trouvé une forme plus large de l'air et se prêtant à un développement indéfini, forme qui plus tard, surtout au commencement du XVIII[e] siècle, finit par tourner au procédé. Presque tous les airs de Scarlatti, de Hændel, de Bach, et même ceux des premiers opéras de Mozart, sont écrits dans cette coupe. Tout en élargissant et en développant ce modèle, ces grands maîtres conservèrent le type de l'air à *da capo*.

La seconde partie prit bientôt des proportions telles que tout en restant accessoire elle conquit un caractère individuel. Souvent la pensée principale se déroulait dans un mouvement lent, tandis que l'idée accessoire prenait un mouvement vif; après quoi l'on retournait au premier thème.

Mais on ne fut pas longtemps sans s'apercevoir que ce retour prévu

(1) On en trouve déjà des exemples dans l'*Erminia* (déjà citée), ainsi que dans le *Santo Alessio*, de Landi (1634).

devenait fatigant, et que, dans certaines situations, cette répétition obligée venait refroidir l'effet. On crut, dans ce cas, pouvoir supprimer le *da capo*, et l'on obtint ainsi l'air à deux mouvements, qui est devenu le type de l'air moderne.

Telle fut la dernière transformation que ce siècle laborieux devait faire subir à sa création. Comme on le voit, elle a passé par tant de phases diverses, qu'il ne sera peut-être pas inutile de les résumer.

1re Forme : *Melopée.* A ce type se rattache l'*arioso* moderne et l'*air déclamé.*

2e Forme : *Canzone.* Dans l'ordre chronologique, elle a donné naissance à l'*air à strophes* (romance, etc.), à l'*air varié*, à la *cavatine* (ou *air à da capo*), à l'*air à deux mouvements* Plus tard, une nouvelle forme s'est développée dans son sein, c'est le *rondo*. En effet, le rondo n'est autre chose qu'un air à D. C., renfermant plusieurs idées accessoires au lieu d'une seule.

Ici devait se terminer ma tâche; mais, pour vous donner un sommaire complet, il me faut au moins dire un mot concernant le rôle de l'orchestre dans cette période de l'histoire musicale.

Dans les premiers opéras on ne trouve nulle trace d'une autre partie instrumentale que la basse d'accompagnement. Cette basse était jouée et harmonisée par un instrument à cordes ou à clavier. Lequel? Il est assez difficile de le préciser. Peri lui-même, dans sa longue préface, ne nous renseigne pas à cet égard, et se contente de nous apprendre que son orchestre, *qui jouait dans les coulisses*, ne se composait que de quatre instruments : un clavecin, une guitare, une grande lyre et un archi-luth. Il faut noter cependant deux ritournelles de quelques mesures et un air de danse où se trouve une partie aiguë qui semble écrite pour un instrument à archet, plus enfin un air de musette qu'un pâtre exécutait en scène sur une flûte à trois tuyaux.

Il faut supposer que le rôle des quatre instruments désignés par Peri se bornait à faire l'accompagnement tour à tour ou simultanément, en se guidant sur la basse continue. Ce qui donne du poids à cette conjecture, c'est que dans toutes les partitions de cette époque, et même de celle qui vient immédiatement après, la partie de basse porte une indication de cette nature : « *basso per il clavicembalo e per tutti gli altri strumenti* »; ou bien encore : « *basso per il clavicembalo*, *il liuto*, *il tiorbe, la lira e tutti gli altri strumenti.* »

L'accompagnement instrumental n'avait donc à cette époque qu'un rôle fort restreint. Ce n'est qu'à partir de 1620 que les *violons* acquièrent droit de cité dans l'orchestre et qu'ils sont admis à se faire

entendre dans les ritournelles. Les parties de violons forment toujours avec la basse trois, quatre ou cinq parties réelles, et l'auteur de *Santo-Alessio* croit devoir excuser la licence qu'il a prise de faire marcher en quelques endroits de son ouvrage deux parties à l'unisson. Dans les cantates de Carissimi, on les voit pour la première fois prendre une faible part à l'accompagnement. Du reste, cet envahissement progressif est bien modeste et bien timide, car durant toute cette période leur rôle reste très-borné et leur apparition demeure toujours un fait exceptionnel.

Il était réservé aux Français, et plus tard aux Allemands, de donner une impulsion féconde à la partie instrumentale dans le drame lyrique.

Et maintenant, Messieurs, un dernier mot, avant de passer à la partie la plus agréable de la séance. Si j'ai usé et abusé peut-être aujourd'hui de vos moments, ce n'est pas dans le but puéril de faire un vain étalage de science et d'érudition. J'ai voulu tout simplement vous exposer quelques faits que je crois intéressants, et je voudrais vous communiquer une croyance qui m'est chère, c'est que l'art est éternel! — Dès ses débuts, il se montre fort et vigoureux. L'œuvre de ses premiers adeptes a droit non-seulement à l'éloge de l'historien, mais encore à l'admiration enthousiaste de l'artiste. Je n'aperçois pas dans sa jeunesse les faiblesses inhérentes à l'enfance, et aujourd'hui sa maturité ne me paraît aucunement porter les stigmates de la décrépitude.

A chaque génération a été assignée sa mission, et pas une n'y a failli complétement. Le sentiment de la confiance religieuse a-t-il jamais trouvé une plus haute expression musicale que dans le choral de Luther? La dévotion humble du catholique n'a-t-elle pas rencontré son mystique interprète dans Palestrina? Qui a surpassé Hændel et Bach dans l'*oratorio?* Et cependant, aucun de ces maîtres n'a pressenti le monde nouveau qu'Haydn, Mozart et Beethoven devaient découvrir dans la musique instrumentale!

Gardons-nous donc de fixer des bornes aux manifestations infinies du sentiment humain, et espérons que notre génération, à qui des esprits moroses voudraient dénier toute originalité, aura, elle aussi, sa page dans les annales futures de l'art.

MORCEAUX CHANTÉS PAR M. MARCHESI

A LA SUITE DE LA LECTURE PRÉCÉDENTE.

a) Madrigal à une voix, de *Caccini*. (Vers 1590.)
D'après la 1re édition des *Nuove musiche*. (1601.)

b) Air de l'*Euridice* de *Peri*. (1600.)
D'après la partition imprimée à Florence dans la même année.

c) Air des *Nuove musiche*, de *Caccini*.
Voir (a).

d) *La Gelosia*, cantate de *Luigi Rossi*. (Vers 1625.)
D'après un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris. (V. m. 1177.)

e) *Vittoria mio core*, cantate de *Carissimi*. (Vers 1630.)
D'après le même manuscrit.

f) *Dormi mio bene*. Air de l'*Orontea*, de *Cesti*. (1649.)
Histoire de la musique, de Burney, IVe vol.

g) Air (*siciliana*) de Cavalli.
Idem.

h) Air de *Mitrane*, de l'abbé *Francesco Rossi*. (1686.)
D'après une édition moderne de Londres.

i) Air *Le Nozze col nemico d'Alessandro Scarlatti*. (1701.)
D'après une partition manuscrite de la bibliothèque impériale de Paris.

k) Air des *Fêtes d'Alexandre*, de HÆNDEL. (1736.)

Nous joignons ici les principaux passages des documents cités dans cette étude.

(Extraits de la préface de l'*Euridice*, de *Peri*.)

« Benchè dal Sig. Emilio del Cavaliere, prima che da ogni altro, ch' io sappia, « con maravigliosa invenzione ci fosse fatto udire la nostra musica sulle scene, piac- « que nondimeno ai Sigi Jacopo Corsi ed Ottavio Rinuccini (fin l'an 1594) ch'io ad- « operandola in altra guisa, mettessi sotto le note la favola di Dafne, per fare una sem- « plice pruova di quello che potesse il canto dell' età nostra, onde veduto, che si « trattava di poesia drammatica.... stimai che gli antichi Greci e Romani (i quali se- « condo l'opinione di molti cantavano sulle scene le tragedie intiere) usassero un' ar- « monia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia « del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana. E perciò tralasciata qualunque

« altra maniera di canto, udita sin qui, mi diedi tutto a ricerare l'imitazione che si « debbe a questi poemi... Conobbi parimente nel nostro parlare alcune voci intonar- « si in guisa, che vi si può fondare armonia, e nel corso della favella passarsi per « altre note, che non s'intuonano, finchè si riterni ad altra capace di nuova consonan- « za; ed avuto riguardo a quei moti ed a quegli accenti, che nel dolerci, nel ralle- « grarci, e in somiglianti cose ci servono, feci movere il basso al tempo di quegli, « or più, or meno, secondo gli affetti, e lo tenni fermo tra le false e tra le buone pro- « porzioni (1), finchè scorrendo per varie note la voce di chi ragiona, arrivasse a « quello, che nel parlare ordinario intonandosi, apre la via a nuovo concento, etc. »

(Extraits de la préface des *Nuove Musiche*.)

« ... Ora veggendo andare attorno molte di esse (mie musiche) lacere e guaste... « sono stato necessitato di far istampare dette mie musiche... Io veramente nei tempi « che fioriva in Firenze la virtuosissima camerata dell' Ill. Sig. Giovanni Bardi de' « conti di Vernio, ove concorreva non solo gran parte della nobiltà, ma ancora i pri- « mi musici e poeti e filosofi della città, posso dire d'avere appreso più da' loro dotti « ragionari che in più di trent' anni non ho fatto nel contrappunto, imperocchè questi « intendentissimi gentiluomini mi hanno sempre confortato a non pregiare quella « sorte di musica, che, non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto ed « il verso... laonde dato principio in quei tempi a questi canti per una voce sola..., « composi in quei tempi i Madrigali : « Perfidissimo volto, dovrò dunque mo- « rire » ecc. i quali madrigali mi mossero a trasferirmi a Roma, ove fatti udire detti « madrigali mi mossero a continuare l'incominciata impresa... onde ritornato io a « Firenze e considerato che altresi in quei tempi si usavano per i musici alcune can- « zonette, per lo più di parole vili, mi venne anco pensiero comporre qualche can- « zonetta a uso di aria. (Queste arie) state non sono poi disgrate eziandio a tutta l'Ita- « lia, servendosi ora di esso stile ciascuno che ha voluto comporre per una voce so- « la, e particolarmente qui in Firenze ove stando io già sono 37 anni agli stipendi di « questi Ser. principi ecc. »

(Extrait du *Compendio* de *Doni*, 1635.)

« Molto diverso di questo è il canto d'una voce sola, che s'accompagna col suono « d'un altro stomento, ritornato (si può dire) di morte a vita in questo secolo, per « opra massimamente di Giulio Caccini. A queste melodie si suole aggiungere l'ac- « compagnamento della parte instrumentale, comunemente nel grave, e consiste per « lo più in note lunghe, ecc. »

(1) Les dissonances et les consonnances.

6154 — Paris, imp. de Jouaust père et fils, rue Saint-Honoré, 338.



BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

1re ANNÉE

(9e LIVRAISON)



PARIS

AU SIÈGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE RICHELIEU

—

1863

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

1re ANNÉE

(2e LIVRAISON)



PARIS

AU SIÈGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE RICHELIEU

1863

3e SÉANCE.

28 MARS 1863.

SOMMAIRE :

1. Compte rendu et Notice nécrologique sur M. Dufresne, par M. Poisot, secrétaire.
2. Entretien sur l'expression dramatique musicale, et Analyse de l'air d'Arnold dans *Guillaume Tell*, par M. Bataille.
3. Explication de la défense des quintes et des quartes dans l'harmonie à deux parties, par M. le comte Durutte.
4. Histoire de la chanson (1re partie, jusqu'à Louis XIV), par J.-B. Wekerlin.
4 *bis*. Audition des morceaux, faisant suite à la lecture précédente.
5. Concerto en *ré mineur*, de J.-Séb. Bach, pour trois clavecins, et quatuor d'accompagnement, précédé d'une Notice sur Bach, par M. Poisot.
   Le concerto exécuté par MM. Kruger, Saint-Saëns et Wienawsky.

COMPTE RENDU PAR M. POISOT.

Ouvrages exécutés aux samedis intimes :

7 MARS. — *Trio en ré mineur*, de M. Félicien David.

14 MARS. — *Deuxième sextuor*, pour piano et instruments à cordes, par M. Gastinel.

21 MARS. — *Trio* pour piano, violon et violoncelle, par M. Rosenhain.

NOTICE NÉCROLOGIQUE SUR M. DUFRESNE.

Né à Orléans en 1822, Jacques-Marie-Alfred Dufresne s'adonna à la musique avec un goût persévérant et une ardeur peu commune. Il entra au conservatoire dans la classe d'Halévy, où il se trouva le condisciple de presque tous ceux qui ont formé le noyau primitif de cette société.

Malgré la défense du médecin, qui lui interdisait sévèrement l'air du soir, Dufresne vint prendre part à la discussion de nos statuts, comprenant toute l'importance d'une telle association.

Dufresne appartenait à l'école vocale. Son style est toujours clair, franc et naturel. Il a écrit un assez grand nombre de mélodies, parmi lesquelles il faut citer les *Chants intimes* et les *Soirées d'automne*.

Il eut quatre ouvrages en un acte représentés au théâtre des Bouffes-Parisiens; ce sont : 1° *En revenant de Pontoise* (18 février 1856),

2° *Maître Bâton* (13 mai 1858), 3° *Madame Robinson* (sous le pseudonyme de Quesnel), 4° *L'Hôtel de la Poste* (15 novembre 1860).

Son opéra-comique en un acte *Les Valets de Gascogne* eut un assez grand nombre de représentations au Théâtre-Lyrique. Outre plusieurs ouvrages commencés, Dufresne laisse en portefeuille deux actes complétement achevés pour le Théâtre Lyrique, et l'acte intitulé : *Le Divorce au village*. Cet ouvrage, achevé également, était destiné à l'Opéra-Comique.

ENTRETIEN SUR L'EXPRESSION DRAMATIQUE MUSICALE

ET

ANALYSE DE L'AIR D'ARNOLD DANS *GUILLAUME TELL*

PAR M. CHARLES BATAILLE.

L'étendue de ce travail ne nous permet pas d'en reproduire la partie épisodique; nous nous voyons donc forcés de nous restreindre aux détails qui se rapportent le plus directement à l'objet proposé, et, même pour ce qui concerne cette partie principale de la lecture de M. Bataille, nous ne pouvons procéder que par voie d'extraits, à cause de l'accompagnement, complément indispensable de cette étude.

. . . .

« Au temps où nous vivons, les habitudes des artistes qui vivent du théâtre se sont profondément modifiées. Il en est qui, certes, ont bien fait de disparaître, et ce n'est pas moi qui les remettrai en honneur. Mais il en est d'autres, et une entre autres, dont la désuétude m'afflige, et vous serez, j'en suis sûr de mon avis.

« Autrefois, les compositeurs de musique vivaient dans une intimité souvent très-étroite avec les chanteurs. En Italie surtout cette commune existence était la règle générale, et l'on ne saurait nier qu'elle ait puissamment aidé les maîtres de l'école italienne à écrire selon les facilités et les ressources naturelles de la voix humaine. »

. . . .

« Il est regrettable de voir les relations des compositeurs et des chanteurs se borner aux nécessités du répertoire théâtral, et, sans me demander si nous pourrions renseigner nos maîtres, je me contente d'affirmer qu'ils pourraient, eux, nous faire plus instruits, plus parfaits et partant plus utiles et plus considérés (1). »

Après avoir constaté l'insuffisance de l'éducation musicale et litté-

(1) L'intimité qui existait du temps de Grétry (aussi bien qu'en Italie) entre les chanteurs et les compositeurs, et qui n'existe plus guère aujourd'hui, est un fait regrettable, sans doute; mais à qui la faute? Le

raire de la plupart des jeunes gens des deux sexes qui débutent sur nos théâtres, M. Bataille continue ainsi : « L'artiste est aussi bien fils du travail comme de la nature, et souvent même le travail est assez puissant pour récolter là où la nature n'avait point préparé de moisson. A l'artiste chanteur il faut sans doute un organe sonore, étendu, puissant; mais, alors même que la nature s'est montrée prodigue, ne faut-il pas que l'étude vienne perfectionner, assouplir, solidifier la voix la plus facile et la plus heureuse? Et lorsque la voix a été cultivée, ne faut-il pas qu'elle apprenne à parler la langue musicale, à se familiariser avec les règles de l'art, à disposer avec habileté et aisance des richesses de la mélodie? Et enfin, lorsque tout cela est accompli, parfait, ne faut-il pas que l'artiste s'étudie à se bien pénétrer du sentiment qui a inspiré le compositeur, de la situation du personnage, de la passion qui l'anime, de l'action au milieu de laquelle il s'agite, et de la façon dont il doit réagir suivant son caractère, son rang, le drame auquel il prend part? »

« Ces dernières considérations, Messieurs, m'amènent tout naturellement à la seconde partie de cet entretien, et ce sont elles seules que je développerai en analysant l'air que j'ai choisi, car une étude complète de cet air m'entraînerait bien au delà des limites qui me sont permises.

« J'ai choisi l'air d'Arnold dans *Guillaume Tell*, parce qu'il est un des modèles les plus complets dans son genre, qu'il offre à la fois un *cantabile*, un *andante* et un *allegro*, et que la passion s'y rencontre à divers degrés et sous des aspects différents. »

. . . .

« Le *récitatif* est de sa nature destiné à préparer le cantabile; c'est une transition entre l'*action* et la *réflexion*, entre des pensées qui se succèdent rapidement avec plus ou moins de promptitude ou de chaleur. On ne saurait donc arrêter d'une manière positive s'il devra commencer avec énergie ou avec douceur, fort ou piano : cela résulte des circonstances.

« Le *cantabile* d'un air a pour mission de peindre la période de réflexion dans laquelle entre l'âme à la suite d'une série d'impressions, pour traduire ensuite les sentiments qui résultent de cette concentration morale par des manifestations extérieures et décisives. D'après cette manière d'envisager le *cantabile*, il est évident que le chanteur qui l'entamerait à pleins poumons serait complétement dans l'absurde. »

ténor et la prima donna, qui ne solfient que médiocrement, qui chantent de même, mais qui possèdent un bel organe qu'un directeur de théâtre paye 60,000 fr. par an, ne frayent plus volontiers dès ce moment-là avec des compositeurs dont la fortune existe tout entière dans leurs partitions futures : voilà l'origine du mal, et ce n'est d'ailleurs que l'image de la société d'aujourd'hui.

(*Note de la Rédaction.*)

. . . .

« Je me suis borné entièrement aux considérations élevées qui relèvent de ce qu'on doit appeler l'*esthétique du chant.* J'ai dû mettre de côté la question du mécanisme vocal, à l'aide duquel il est permis de prétendre à une exécution parfaite, et qui comprend l'étude de la respiration, de l'attaque, de la pose et de la tenue du son; l'étude de la vocalisation, l'étude de la fusion des registres. »

. . . .

« Il ne faut pas se dissimuler que l'art du chant décline rapidement depuis quelques années, et que la préoccupation désastreuse d'arriver vite paralyse l'enseignement, étouffe les traditions, et substitue la brutalité du son à l'expression intelligente et élevée de la musique. Votre intérêt et le nôtre, Messieurs, est de réagir avec une courageuse vigueur contre l'envahissement des appétits matériels, traînant l'ignorance à sa remorque.

« Votre association est une tentative généreuse dans ce sens, et déjà elle obtient toutes les sympathies qu'elle mérite avec excès.

« Pour ma part je m'estime heureux d'avoir été convié à son œuvre, et je vous en suis sincèrement reconnaissant au nom de l'art du chant et au mien propre. »

Quelques observations concernant la défense des quintes et des quartes consécutives dans l'harmonie à deux parties,

PAR M. LE COMTE CAMILLE DURUTTE.

« Le but des présentes observations est de confirmer par le chiffre l'assertion des auteurs didactiques anciens et modernes concernant la défense des quintes consécutives. Mais, afin de présenter la question sous son aspect le plus simple, nous ne parlerons que de l'harmonie à *deux parties*, qui prohibe non-seulement les *quintes*, mais aussi les *quartes* consécutives, et cela dans le mouvement contraire aussi rigoureusement que dans le mouvement semblable, surtout note contre note.

L'échelle des quintes, par sa nature, permet l'appréciation des rapports des sons, des intervalles harmoniques et des accords, par des opérations éminemment simples, savoir par des additions et des soustractions de nombres entiers.

Que l'on écrive, au-dessous des noms des notes rangés dans l'ordre des quintes, la suite des nombre naturels 1, 2, 3, 4, 5, etc.... Il suffira, pour connaître *en quintes* la distance d'un son à un autre, sur l'échelle

en question, de retrancher le chiffre correspondant à l'un des deux sons de celui qui correspond à l'autre :

fa —	ut —	sol —	ré —	la —	mi —	si —	fa *dièze*,	etc.
1	2	3	4	5	6	7	8	etc.

Veut-on connaître, par exemple, la distance du MI au FA, on retranchera le chiffre 1 du chiffre 6, et la différence 5 exprimée *en quintes*, la distance qui existe entre ces deux sons, c'est là leur distance originaire.

La distance entre le FA naturel et le FA *dièze* résulte de la différence entre les chiffres 8 et 1, elle est donc de *sept* quintes, ce qui implique le *fait*, reconnu par tous les musiciens, contrairement à l'opinion erronée des acousticiens, à savoir que le *demi-ton diatonique* est plus petit que le *demi-ton chromatique*.

S'agit-il de comparer deux *intervalles harmoniques*, il suffit d'additionner les nombres qui respectivement correspondent aux sons composant chacun d'eux, puis de prendre la différence entre ces deux sommes. Par exemple, pour comparer les deux intervalles harmoniques *do-sol*, *fa-la*, présentant une quinte juste suivie d'une tierce majeure, on aura, en opérant comme on vient de l'expliquer :

Sol = 3, ut = 2, total, 5.
La = 5, fa = 1, total, 6 ; différence, 1.

Or, si l'on replace sur l'échelle des quintes tous les sons employés dans cette harmonie à deux parties, on reconnaît que leur *ensemble* embrasse un étendue de *quatre* quintes :

FA — UT — SOL — RÉ — LA.

C'est là l'*espace primordial* embrassé par l'ensemble des sons qui nous occupent. En comparant cet espace à la différence = 1, résultat de la comparaison des deux intervalles harmoniques ou accords de deux sons de notre exemple, on voit que cette différence est *moindre* que l'*espace primordial* susdit, et que l'effet de l'harmonie a été d'opérer un *resserrement* par *rapport à cet espace primordial.* »

M. Durutte, dans un second exemple et suivant le même procédé, démontre que la résolution du triton sur la sixte mineure donne 0 comme différence. *Il y a compensation de vibrations*, ou plutôt *concentration complète*, par rapport à l'*espace primordial* embrassé sur l'échelle des quintes par l'ensemble des sons employés, ce qui caractérise l'harmonie la plus parfaite ; tandis que, quand l'harmonie est fautive, il y a toujours *dilatation* ou *dispersion*. « *Le calcul des différences*, combiné avec la considération des *nombres rhythmiques*, peut servir de *criterium* pour l'appréciation esthétique de toutes les successions harmoniques. »

Nous ne faisons qu'indiquer ici cette théorie, entièrement nouvelle, que nous nous proposons de faire connaître ultérieurement.

HISTOIRE DE LA CHANSON

PAR M. J.-B. WEKERLIN.

(1re PARTIE.)

Il est bon de vous avertir, Messieurs, que cette lecture est une simple esquisse de l'*Histoire de la chanson*, ou plutôt l'extrait d'un grand travail, comportant tout un volume. J'ai dû être court, même bref quelquefois, aux dépens du style; j'ai dû également passer sous silence les exemples, les pièces de poésie qui complètent ce que j'expose.

Sans ce petit avertissement, la critique de mon travail eût été par trop facile.

La chanson, prise dans son acception la plus large, est la forme primitive de la poésie; elle a dû nécessairement précéder l'invention de l'écriture.

Nous trouvons d'abord, dans la nuit des temps, les psaumes des Hébreux, venus jusqu'à nous. Il est probable que ce peuple, chez lequel le nom de musicien était synonyme de prophète, avait aussi des chants vulgaires, se rapportant à ses mœurs, à ses usages, bref, à ces émotions journalières, toujours les mêmes et toujours nouvelles; aux passions qui de tout temps ont fait chanter le cœur humain, comme l'amour, la haine, etc. Il ne nous reste rien sous ce rapport, mais les psaumes attestent suffisamment le degré de perfection atteint par la poésie sous les rois David et Salomon.

Un chant de victoire sur la prise d'Hesebon se trouve dans *les Nombres*, chapitre 21, verset 27; il y a sept strophes. Nous citerons également comme document provenant des Hébreux la *Chanson du Puits qui monte*, tirée *des Nombres*, chapitre 21, verset 17.

Alors Israel chanta :

Le puits monte,
Chantez tous ainsi.

Le puits qu'ont creusé les chefs,
Qu'ont préparé les princes du peuple
Pour les législateurs,
Pour les guides.

Le puits monte,
Chantez tous ainsi (1).

(1) Traduit de l'hébreu, par M. Gevaert.

D'après Aristote, les Grecs donnèrent le même nom aux lois et aux chansons.

Terpandre, inventeur de la lyre, eut le premier l'idée d'accompagner la voix avec un instrument. On appela ces chansons des *scolies*, et les sujets en étaient tirés indistinctement de l'histoire, de la guerre, de la morale, de l'amour, du vin et des plaisirs en général.

Je passerai sous silence l'*interminable nomenclature* des chansons grecques.

En musique, comme en bien d'autres choses, les Latins imitèrent les Grecs; mais les chansons des Romains étaient plus rudes, plus sauvages que les chansons grecques; elles ne s'en rapprochèrent, comme grâce et comme finesse, que quand les mœurs relâchées de la nation romaine se furent confondues avec celles des peuples vaincus par elle.

Dans le domaine de la chanson en France, le plus ancien monument connu est une chanson en vers latins barbares rimés, faite à l'occasion de la victoire remportée par Clotaire II sur les Saxons, en 623. Encore ne nous en reste-t-il que deux strophes, conservées par Hildegaire, évêque de Meaux sous Charles le Chauve.

« On composa, à propos de cette victoire, dit cet évêque, un chant vulgaire (*carmen publicum*) qui se trouvait dans toutes les bouches, et que les femmes chantaient en dansant et en battant des mains. »

En examinant les chansons moitié latines moitié romanes des Xe et XIe siècles, on s'aperçoit sans peine qu'on est à une époque de transition, et que bientôt la chanson populaire latine va se transformer en chanson populaire romane. Du reste, la langue romane avait déjà fait de grands progrès dès le IXe siècle.

La Ravallière, dans son écrit sur l'*Ancienneté des chansons françaises*, dit : « Des hymnes, des cantiques, des chansons, semblent avoir été les premiers morceaux de poésie vulgaire sur lesquels les poëtes romans ou français exercèrent leur muse lyrique, avant qu'ils aient osé entreprendre des poëmes plus grands et plus pompeux. »

Ces paroles et bien d'autres nous confirment dans notre opinion que les langues à leur naissance ont eu généralement, sinon toujours, la chanson comme primeur poétique.

Les nations du Nord ont eu de tout temps leurs chansons et leurs chanteurs.

Il n'est point de bibliophile dont le cœur n'ait saigné en lisant pour la première fois que Charlemagne, cette grande personnalité de l'histoire de France, avait fait recueillir par Eginhart, son historien, les chansons militaires qu'on chantait alors, et celles *du temps passé, dont on se souvenait encore*, mais que ces chansons ont été perdues.

M. de Roquefort, dans son *Mémoire sur la poésie française dans les*

XIIe et XIIIe siècles, dit : « Peut-être retrouverait-on un grand nombre de ces chansons dans les archives de la Tour de Londres, ou plutôt dans le *British-Museum*, parmi les manuscrits emportés par les Anglais sous les règnes de Charles VI et Charles VII. »

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on n'a encore rien retrouvé de ce recueil de Charlemagne.

Ce grand prince devint plus tard lui-même, ainsi que Roland, le sujet de chansons populaires ; on a conservé le souvenir de la célèbre *chanson de Roland*, sur laquelle on a tant écrit encore tout récemment. Ces chansons guerrières s'appelaient *chansons de geste*. M. Génin prétend que cette dénomination s'appliquait plus spécialement à un poëme tiré des *Annales*, poëme historique, et non poëme héroïque. Il ne faut pas confondre, en effet, l'expression de *chanson de geste*, employée aux XIIIe et XIVe siècles, avec le petit poëme appelé *chanson* aujourd'hui. La *chanson de Roland* n'avait pas moins de 1800 vers ; même on en a découvert une version, parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale, où cette *chanson de Roland* a 10,000 vers.

Quoi qu'il en soit, nous ne croyons que médiocrement aux effets produits par la voix d'un jongleur, comme Taillefer, par exemple, à la journée d'Hastings, en 1066. Ce Taillefer, selon les poëtes et les chroniqueurs, chantait à la tête des troupes normandes, pour enflammer le courage des soldats.

Or, je vous le demande, Messieurs, quel effet pouvait produire ce chanteur ou ce braillard, à la tête de quelques milliers de sauvages hurlant, vociférant? On ne devait pas l'entendre.

A la bonne heure, qu'on nous parle des *soixante mille hautbois* de l'armée de Charlemagne. Je cite :

« Sonnez, hautbois, sonnez tout ce que l'ost en a. Sitôt soixante mille hautbois se mettent à sonner d'une force, que de toutes parts les vallons et les monts y répondent. »

Faisons la part du poëte et mettons mille hautbois, ce sera encore une musique assez gentille, et capable de se faire entendre à une distance convenable.

Bien avant Charlemagne, les bardes, les scaldes, célébrant la vaillance de leurs princes et de leurs guerriers, donnèrent naissance aux trouvères et aux troubadours, fils un peu dégénérés de tels pères. Dans la bouche de ces nouveaux bardes, les idiomes du Nord et le latin corrompu se mêlèrent pour former les langues modernes. Les trouvères allaient, comme on sait, de château en château, chantant les prouesses

du temps de Charlemagne, et celles aussi d'une époque plus récente. Dans ces siècles d'ignorance, le temps de Charlemagne était le temps héroïque, presque le temps fabuleux.

Si la chanson de geste date de l'origine de la poésie française, il en est une autre à peu près aussi ancienne, c'est le *lai*, auquel se rattache le *vire-lai*. Le *lai* était généralement un récit très étendu, en stances régulières, de quelque aventure amoureuse, tant soit peu tragique. Cette chanson était alors la plus usitée, la plus noble et la plus grave. La Bibliothèque impériale en possède, quoique en moins grand nombre que le *British-Museum* de Londres.

Nos premiers poëtes nationaux ont quelquefois employé le *lai* pour désigner la chanson en général.

Les *chansons badines*, dont le titre indique assez la nature des sujets qu'elles traitent ou maltraitent, sont très-anciennes, puisque Mabillon cite plusieurs poëtes du XIe siècle qui avaient composé des chansons érotiques en langue vulgaire.

Abeilard et saint Bernard ont fait des chansons bouffonnes dans leur jeunesse, d'après Bérenger de Poitiers, disciple d'Abeilard.

Plusieurs des chansons d'Abeilard furent si goûtées, qu'on les a chantées longtemps après sa mort dans différents pays. (Voyez l'*Histoire littéraire de la France.*) Il ne nous reste malheureusement aucune des chansons d'Abeilard; c'est lui-même qui nous parle de leur célébrité. Il est vrai qu'Héloïse est de son avis. Cette opinion, exprimée à plusieurs reprises dans les lettres de ces deux amants célèbres, aurait peut-être besoin d'être confirmée par des tiers moins intéressés, et surtout par les chansons elles-mêmes. Thibaut de Champagne excella dans les *chansons badines*.

Le goût de ces poésies légères et frivoles était si universel en France aux XIIIe et XIVe siècles, qu'en Normandie, dans les longues processions, tandis que le clergé reprenait haleine, les femmes chantaient des pièces badines.

Le *sirvente* ou *sirventois* était une chanson satirique ou au moins critique, éclose en Picardie, mais que la France entière adopta promptement. Il date de la fin du XIe siècle. On y critiquait très-amèrement, et souvent avec méchanceté, les princes, les hauts personnages, le clergé, bref tous les gens en place.

Le sirvente dégénéra de son type primitif, en embrassant trop de sujets divers; on l'appela alors *sotte chanson*, et ces sortes de poésies doivent être rangées parmi les chansons satiriques également.

Il n'était pas toujours sans danger d'écrire des sirventes, surtout quand il s'agissait d'un personnage puissant. Ainsi, en 1124, le che-

valier Luc de la Barre eut les yeux crevés par ordre du roi Henri Ier, roi d'Angleterre, contre lequel ce malheureux poëte avait écrit une satire très-mordante.

Comme il n'existe pas de *rotruenges* ou *rotrunges*, à notre connaissance, parmi les manuscrits français, il serait difficile de spécifier cette chanson. Elle s'accompagnait avec la *rote*, espèce de vielle ou plus probablement de harpe; bref, c'était un instrument à cordes, car les auteurs nous laissent là-dessus dans la plus complète ignorance (1).

La complainte est fort ancienne également, puisqu'il y en a en langue romane. Elle se confond souvent avec le lai par les différents points de ressemblance que ces chansons ont entre elles.

M. Kühnholtz, dans son intéressant travail sur les *Spinola de Gênes*, définit ainsi la *complainte* : « C'est d'ordinaire le récit en vers d'une histoire lamentable, mort malheureuse ou imprévue, assassinat, calamité publique, etc., ou bien la parodie plus ou moins comique ou burlesque d'un pareil événement. »

Il y a une fort belle complainte de Christine de Pisan (qui vivait au XIVe siècle) sur la folie de Charles VI. Le moine de Saint-Denis, en parlant de cette calamité (car c'en fut une pour la France), s'exprime ainsi :

« On aurait peine à croire que ce roy eût méconnu sa femme, mais c'est bien pis de dire qu'il nia qu'il fût marié, ni qu'il eût des enfants, qu'il se fâcha qu'on le traitât de roi, qu'il soutint avec colère qu'il ne s'appelait point Charles, et que non-seulement il désavoua les fleurs de lys, mais que partout où il voyait ses armes ou celles de la reine, il les biffa, jusqu'à les gratter avec furie sur la vaisselle d'or et d'argent. »

Les *pastourelles*, confondues plus tard avec les *villanelles*, étaient des chansons pleines de naïveté, de grâce et de finesse, quoique fort libres. Le poëte débutait en admirant les fleurs, la verdure, le ramage des oiseaux, etc., et le tout finissait par un peu, souvent par beaucoup d'amour.

Les *chants royaux* se composaient de trois, quatre ou cinq stances de onze vers chacune; le dernier vers de la première devait servir de refrain ou d'intercalaire aux autres.

Le *chant royal* portait ce nom parce qu'on l'adressait au roi.

Les *ballades* succédèrent aux chants royaux, et étaient moins longues : elles s'employaient surtout pour les sujets historiques. Ordinairement, à la fin de ces deux poëmes, on mettait en quatre ou cinq vers un abrégé du sujet, qu'on appelait *envoi*.

La ballade règne plus spécialement au XVe siècle.

(1) Pour plus d'éclaircissements, voyez *La Poésie des Troubadours*, par F. Diez, page 40, à la *Note du traducteur*, M. le baron F. de Roisin. (Paris, 1845.)

Les *jeux-partis* étaient des questions de jurisprudence amoureuse, débattues entre deux ou trois interlocuteurs ; c'est même dans les *jeux-partis* qu'il faut chercher l'origine de l'opéra-comique.

Le jeu de *Robin et Marion*, d'Adam de la Hale, est le premier essai qui semble lier la chanson à l'opéra-comique proprement dit. Cette pièce est de la fin du XIII[e] siècle, et renferme onze personnages; ils se parlent en dialogue, et il y en a rarement trois à la fois en scène. Les *jeux-partis*, ainsi appelés au temps des trouvères, prirent le nom de *tenson* sous les troubadours. Au XV[e] siècle, on retrouve la chanson historique et la chanson d'amour; mais l'une et l'autre affectent un genre de poésie, et se plient aux règles qu'elle impose.

Parmi les poésies légères, se confondant quelquefois avec les ballades, il faut encore citer les *rondels* ou *rondeaux*, d'où sont dérivés les *triolets*.

Nous arrivons enfin à la *chanson à boire*, qui doit être aussi ancienne que le monde, ou au moins que ses habitants. Noé pourtant ne nous en a transmis aucune. Par contre les Grecs possédaient des chansons de table en grand nombre, et il nous en reste des monuments. Le chanteur tenait une branche de myrthe à la main; quand il avait fini, il la passait à son voisin, et ainsi de suite.

La chanson à boire apparaît en France dès le XIII[e] siècle. Olivier Basselin, qui vivait au XV[e] siècle, tout en inventant le *vau de vire* (1), n'a pas pour cela inventé la chanson à boire en France, comme quelques auteurs le prétendent. Eustache Morel, surnommé Eustache Deschamps, qui vivait au XIV[e] siècle, fit des chansons à boire qui eurent probablement moins de célébrité que celles d'Olivier Basselin. Les troubadours ne s'exerçaient pas sur ce genre de sujets; ils auraient méprisé la verve joyeuse et les goûts bachiques d'Olivier Basselin. La forme qu'ils affectionnaient le plus était la chanson de geste avec ses longs couplets monorimes. Il est facile de comprendre que, dans la plupart des poésies chantées que nous venons d'énumérer, la mélodie et le rhythme soient fort bizarres, disons le mot, fort ennuyeux, surtout, Messieurs, si vous voulez les comparer aux productions radieuses des maîtres italiens du XVI[e] et du XVII[e] siècle, que M. Gevaert vous a fait entendre à la dernière séance.

Si les mélodies de ces productions laissent à désirer grandement, comparées à la musique d'aujourd'hui, leur harmonie, quand harmonie il y avait pour ces chansons, vous paraîtrait encore bien plus pauvre.

Le trouvère ou son joueur de vielle faisait sans doute entendre un accord plus ou moins parfait, au commencement et à la fin de chaque

(1) Il ne faut pas confondre *vau de vire* avec *vaudeville*, dont l'origine est *voix de ville*, c'est-à-dire chanson des rues, en opposition aux *airs de cour*.

phrase, plutôt pour soutenir la voix du chanteur, ou pour la ramener dans le ton, que pour l'accompagner. Ces repos sont indiqués dans les manuscrits par une petite barre, traversant les quatre portées qui servaient alors indistinctement à la musique sacrée ou profane. Nous croyons même que, le plus souvent, les chansons des troubadours ne s'accompagnaient pas du tout.

Presque tous les trouvères composaient eux-mêmes la musique sur laquelle ils chantaient leurs vers. Ces chants, transmis d'abord oralement, variaient beaucoup. L'incertitude du rhythme, due en partie à l'incertitude de l'orthographe, aux différences des accents provinciaux et à la barbarie de la prosodie, devait ajouter encore au vague de l'idée musicale. Cela se voit facilement dans les chansons du châtelain de Coucy, de Thibaut de Champagne, de Guillaume de Machault et de leurs contemporains, en exceptant peut-être Adam de la Hale, qui nous fournit des exemples d'une mélodie mieux caractérisée et d'un rhythme plus franchement accusé.

Les mêmes chansons, reproduites dans des manuscrits différents, nous offrent de notables variantes, provenant du fait du copiste, probablement aussi quelquefois de l'auteur lui-même.

Enfin, quoique de nombreux savants, particulièrement MM. Th. Nisard, Perne, Fétis, le père Raillard, Coussemacker, Kiessewetter, Félix Clément, etc., se soient appliqués à les déchiffrer, nous ne croyons pas qu'on puisse donner une transcription rigoureusement exacte des manuscrits de musique des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, et dire d'une manière absolue : Voici le véritable texte.

Nous avons dit que ces anciennes chansons étaient la plupart du temps transmises oralement. Cela est surtout vrai pour les airs antérieurs au XIIe siècle; ils sont d'ailleurs peu nombreux. Ce n'était pas toutefois qu'on ne sût les écrire : nous trouvons dès le XIe siècle, et même antérieurement, des notations appelées *neumes*, sorte de signes qui représentaient ou un son isolé, ou une phrase mélodique entière.

La mélodie des anciens modes, étant dans le genre diatonique pur, comportait rarement des demi-tons intercalés au milieu d'une phrase de chant; mais il était généralement admis que, dans les phrases finales, toute pénultième note devait être élevée d'un demi-ton, pour adoucir la dureté, et donner à la mélodie un sens final.

On a peine à comprendre qu'un art tellement à son enfance ait pu rechercher les ornements.

Rien n'est plus vrai cependant, et les nombreuses liaisons ou ligatures, ainsi que les accidents qui se rencontrent devant des notes avec lesquelles ils semblent n'avoir aucun rapport, augmentent considérablement la difficulté de la lecture pour la musique des XIe, XIIe, XIIIe

et XIVe siècles. Les petites notes ou fioritures sont fort multipliées dans les chansons des trouvères; il y a des auteurs qui prétendent que c'est une importation d'Orient.

Ces chants ornementés des Orientaux ont dû plaire aux Français, qui, revenant des croisades, rapportèrent, sans doute, cette innovation; et plus d'un baron, de retour de la terre sainte, devait entendre avec plaisir ces ornements d'un goût très contestable, mais qui lui rappelaient ses premières armes, sa première ferveur, et les merveilles de l'Orient.

Ce mauvais goût devint si général, qu'il s'introduisit dans le chant d'église : nos livres actuels de plain-chant, quoique bien épurés, n'en conservent que trop de traces. Il semble qu'on voit les sculptures naïves de l'art gothique à son enfance, enluminées par un peintre d'enseignes.

Je terminerai ici, Messieurs, la première partie de cet aperçu de la chanson, en même temps trop court et trop long; je m'explique : trop court par les les détails qu'il nécessiterait comme clarté, et trop long au point de vue de l'attention que vous avez bien voulu me prêter, et dont je vous remercie.

MORCEAUX CHANTÉS PAR M. BUSSINE AINÉ

A LA SUITE DE LA LECTURE PRÉCÉDENTE.

a) *Chant des croisades.*
D'après un manuscrit de la fin du XIe siècle, publié par M. l'abbé Raillard.

b) Chanson du châtelain de Coucy : *Quant li roussignol* (1200).
D'après les manuscrits de la Bibliothèque impériale.

c) Fragment d'un lai de Guillaume de Machault : *Douce dame jolie* (1350).
D'après les manuscrits de la Bibliothèque impériale.

d) Vau de vire d'Olivier Basselin : *Beau nez dont les rubis* (1470-1480).
D'après un manuscrit de chansons normandes.

e) Chanson d'Orlando de Lassus : *Mon cœur se recommande à vous* (1560).
D'après ses œuvres, bibliothèque Sainte-Geneviève.

f) Mazarinade : *L'oygnion ou l'union fait mal à Mazarin*, sur l'air des *Enfarinés* (1649).
D'après un recueil de Mazarinades imprimées.

g) Chanson à boire du *Médecin malgré lui* de Molière, musique de *Charpentier* (1666).
D'après un volume de chansons manuscrites du temps, ayant appartenu à M. Viollet Le Duc.

h) *Gavotte* du temps de Louis XIV.
D'après un manuscrit.

Avant l'exécution du *concerto en ré mineur* à trois clavecins, M. Poisot, secrétaire, lit une petite Notice sur l'auteur et sur son œuvre, publiée pour la première fois en 1845, à Leipzig.

Bach composa ce concerto pour ses fils Guillaume-Friedmann et Ch.-Ph.-Emmanuel.

4ᵉ SÉANCE.

25 AVRIL 1863.

SOMMAIRE :

1. Compte rendu par M. Poisot, secrétaire.
2. Essai sur l'emploi du quart de ton, considéré comme un nouveau moyen d'expression musicale, par M. A. Populus.
3. Étude sur la formation du genre de musique religieuse auquel appartiennent les séquences, par M. Félix Clément.
4. Audition de plusieurs morceaux religieux du XIIIᵉ siècle, faisant suite à la lecture précédente.

COMPTE RENDU PAR M. POISOT.

Ouvrages exécutés aux samedis intimes :

4 AVRIL. — 1ᵉʳ *Trio pour violon, alto et violoncelle*, par M. A. Blanc.
— — *Trio pour piano, violon et violoncelle*, par M. Charles Poisot.

ESSAI SUR L'EMPLOI DU QUART DE TON

CONSIDÉRÉ COMME UN NOUVEAU MOYEN D'EXPRESSION MUSICALE,

PAR M. A. POPULUS.

La formule : *nouveau moyen d'expression*, est peut-être un peu hasardée, car l'effet produit par l'intervalle quart de ton était déjà connu des anciens.

Cependant il y a un point réellement nouveau dans la communication que nous analysons, c'est la variété des résolutions que produisent les tendances de l'accord dissonant, dans l'emploi des deux claviers. Le quart de ton y est considéré comme faisant partie d'une gamme chromatique dont les sons seraient plus rapprochés.

M. Populus pose cette formule : « Les modulations fréquentes et les intervalles rapprochés qu'elles renferment, les attractions obtenues par des accords dissonants, les cadences brisées, l'absence ou le doute de la tonalité, conviennent aux émotions vives de l'âme ; l'exaltation est encore assez bien rendue par ces procédés. »

D'où il conclut :

« Que le quart de ton appliqué au système musical figure dans la

mélodie comme un gracieux accessoire, et dans l'harmonie comme un élément d'émotions. »

Cette lecture a été appuyée par quelques morceaux, exécutés sur un harmonium à deux claviers (de la maison Alexandre père et fils).

A. — Formules de transitions en harmoniques.
B. — Fughetta avec l'emploi du tétracorde enharmonique grec, pièce inédite de F. Halévy.
C. — Mélodie en *ré mineur*,
D. — *O Salutaris*, chanté par l'auteur,
E. — Fantaisie en *la*,
(C, D, E) A. Populus.

Une démonstration au tableau aurait pu compléter les aphorismes de M. Vincent sur l'emploi du quart de ton, et indiquer plus distinctement l'enchaînement des accords provenant des deux claviers, dont M. Populus s'est servi fort adroitement.

Étude sur la formation du genre de musique religieuse auquel appartiennent les séquences.

PAR M. FÉLIX CLÉMENT.

Pendant de longs siècles on peut dire que la musique est restée presque exclusivement religieuse. De même que les autres arts étaient consacrés aux sujets chrétiens, et que, alors même qu'ils avaient pour objet un usage profane tel que la décoration d'un édifice civil, il s'y mêlait toujours quelque représentation religieuse, de même la musique était tout entière dans les tons grégoriens et dans les éléments du chant ecclésiastique, tant sous le rapport de l'intonation que sous celui du rhythme.

Le chant grégorien, s'associant étroitement au texte, lui subordonnait son rhythme et sa mesure : d'où il résultait que les périodes avaient une durée indéterminée, que les phrases offraient entre elles une perpétuelle variété, que les notes longues et brèves avaient une valeur temporaire relative et non pas absolue, et enfin que les repos étaient plutôt réglés par le goût et l'appréciation du chanteur que déterminés par une mesure rigoureuse. Dans la musique figurée, au contraire, la valeur temporaire des notes résultait d'une appréciation exacte du temps. Elle s'appela pour cette raison *musica mensurabilis*, et cette division du temps fut appliquée également au repos et au silence de la mélodie. Les caractères ordinaires du chant grégorien ne suffisaient plus pour exprimer

ces valeurs différentes. C'est pourquoi on inventa des signes particuliers pour exprimer les sons plus ou moins brefs, comme aussi les repos plus ou moins prolongés.

. . . .

La prédominance d'un rhythme musical indépendant de la prosodie et de l'accentuation de la poésie et du texte ; en second lieu, la recherche des combinaisons de l'harmonie et des effets produits par les sons simultanés, telles sont les deux causes de la formation et des développements de la musique moderne, et par conséquent de la musique religieuse distincte du plain-chant. Occupons-nous d'abord du rhythme.

Le rhythme musical régulier, c'est-à-dire la division de la mélodie en fractions d'égale durée, n'existait pas d'une manière absolue chez les anciens, à moins toutefois que la poésie ne l'exigeât. L'accent était la loi suprême pour l'oreille des Grecs, et la quantité prosodique, sans avoir dans la déclamation et le chant une valeur métrique rigoureuse, était aussi un élément important de la cadence des vers. Le musicien était tenu de s'y conformer. Lorsque la langue latine devint la langue liturgique et fut parlée par les peuples du Nord, de la Germanie, des Gaules et de l'Espagne, la quantité prosodique ne pouvait guère être observée avec la même délicatesse que dans la patrie et au temps de Virgile et d'Horace. L'accentuation du texte devint la règle générale, quoique souvent violée, et la prosodie ne fut plus observée que dans les hymnes, dont elle est l'ornement essentiel et où l'oreille la plus étrangère pouvait constater sans difficulté ses principaux effets.

Cependant on peut affirmer que le chant liturgique, tel que saint Grégoire l'a organisé, et même tel qu'il est aujourd'hui, a conservé ce principe du rhythme subordonné au texte, tandis que la mesure régulière employée dans les œuvres de la musique moderne lui est diamétralement opposée.

Il ne faudrait pas conclure de là que la division de la mélodie en temps égaux, ou plutôt en périodes symétriques, ait attendu les XVe et XVIe siècles pour se reproduire; ce serait une grave erreur. Les mesures binaires et ternaires sont tellement naturelles qu'elles ont dû être remarquées et observées de tout temps et chez tous les peuples : nous voulons dire qu'elles ont prédominé exclusivement depuis trois siècles et envahi toute la musique. Il suffit de mentionner les hymnes dont la composition régulière et symétrique ne pouvait se prêter qu'à une division régulière de la mélodie sous le rapport du temps.

Nous avons dit que la seconde cause de la formation et des développements de la musique religieuse moderne était la recherche des combinaisons harmoniques : c'est le point qui nous reste à traiter.

La prière chantée doit être de préférence une mélodie simple, s'échappant du cœur et des lèvres en même temps, sans travail pour l'esprit, sans effort de mémoire et sans difficulté d'exécution. Aussi le plain-chant est-il essentiellement mélodique, *unisonique*, qu'on nous permette cette expression. Il n'est donc pas surprenant que les développements de l'harmonie lui conviennent peu, et qu'ils altèrent la plupart du temps son caractère et ses effets, à moins toutefois que l'harmonie qu'on lui adapte soit si simple, si naturelle, qu'elle ne change en rien ses conditions essentielles, qui sont la simplicité, la clarté, l'appropriation aux textes et la facilité d'exécution.

Sous ce rapport, l'harmonie plaquée, c'est-à-dire l'accompagnement de chaque note par un accord, est de tous les modes d'accompagnement le plus convenable. Or il est remarquable que ce système est précisément celui qui a été employé à l'époque la plus florissante du plain-chant, du XIe au XIVe siècle, et auquel on revient presque généralement de nos jours. Certes il y a une grande différence entre l'*organum* tel qu'il était réglé autrefois et l'harmonie plaquée telle qu'on l'exécute maintenant. Cette différence tient à diverses causes dont l'exposition nous entraînerait trop loin.

. . . .

La séquence était, dans les fêtes religieuses au moyen âge, un ornement liturgique, la fleur poétique et gracieuse qui répandait comme un parfum sur l'office du jour, et dont le souvenir restait gravé dans la mémoire des fidèles. On peut juger de son importance par celle qu'on attache encore de nos jours aux quatre séquences échappées au naufrage général et à un plus grand nombre d'autres conservées dans quelques diocèses.

La majeure partie des séquences a pour objet principal d'exciter à l'enthousiasme et à la célébration de la fête; elles encouragent les chrétiens à exhaler dans leurs chants les sentiments qui les animent. Quelquefois même on y rencontre des exclamations d'une énergie singulière.

La bibliothèque de Sens renferme un manuscrit précieux, composé en grande partie par Pierre de Corbeil, archevêque de Sens, mort en 1222. Les trente-deux folios, en parchemin assez fort, forment soixante-quatre pages de musique en notation du XIIIe siècle. Ce manuscrit joint à son origine vénérable un état parfait de conservation. Il a pour titre : *Office de la Circoncision à l'usage de la ville de Sens*, et non pas, comme on l'a affirmé, *Fête des Fous ou fête de l'Ane.* On n'y voit aucune trace de bouffonnerie ou d'inconvenance; tout y est grave, austère; çà et là quelques effets lyriques sont obtenus par la répétition de mots sonores. Voilà tout ce qu'on peut y trouver d'original et d'extraordinaire.

Nous avons tiré de ce manuscrit une grande partie des séquences que vous allez entendre. Nous avons copié le manuscrit en entier, texte et musique, et la plus grande partie en a été publiée à diverses époques.

Dans une bibliothèque publique, il n'est pas facile de se rendre compte des mélodies contenues dans les manuscrits de musique, surtout des airs anciens ; car, pour en retrouver le vrai sens, il faut les chanter, et les chanter souvent. C'est pourquoi nous avons pris le parti de copier plusieurs manuscrits de la même époque et de provenance diverse. Il est résulté pour nous de ce travail, un peu aride il est vrai, un avantage réel, je veux dire celui d'avoir étudié à loisir les formes de la mélopée religieuse au XIIIe siècle, et d'avoir recueilli près de trois cents séquences plus ou moins belles, mais toutes intéressantes soit par leur objet, soit par leur caractère mélodique. Nous en avons publié trente et une à la suite de notre *Histoire générale de la musique religieuse*. C'est de ce recueil que nous avons tiré les sept pièces qui vont être exécutées dans cette séance.

En vous faisant connaître, Messieurs, le chant de quelques séquences du moyen âge, un scrupule aurait pu m'arrêter, et si je n'avais consulté que l'opinion de quelques archéologues qui s'attachent plutôt aux signes matériels des manuscrits de musique qu'au sens de la mélodie, je me serais contenté de vous offrir une suite de sons en apparence incohérents, d'égale durée ou à peu près, en un mot, un squelette désarticulé.

Il fallait trouver le sens mélodique de ces phrases, les distinguer les unes des autres, les ponctuer, les accentuer, et même y découvrir les cadences principales et secondaires. Sur ce terrain, je n'ai pas à craindre de contradiction sérieuse, car l'examen attentif de mon mode d'exécution démontrera que je n'ai pas fait autre chose que de suivre l'accentuation du texte combinée avec la métrique du vers, en tenant grand compte de la rime, des assonances, des oblitérations, surtout du sens des paroles, comme aussi de certaines affinités tonales particulières aux modes grégoriens.

Mais il est un autre terrain sur lequel j'ai eu plus d'une fois l'occasion de rompre des lances : c'est celui de l'accompagnement de ces mélodies anciennes. Je crois que cette polémique, soulevée le lendemain de la première audition que j'ai donnée de ces séquences sous les arceaux de la Sainte-Chapelle en 1849, était l'effet d'une surprise et d'un malentendu, puisque la plupart de mes adversaires se sont ralliés à mon opinion, et qu'elle ne compte plus que quelques contradicteurs isolés.

Le chant des séquences est reproduit avec la fidélité la plus scrupuleuse. L'accompagnement que j'y ai ajouté n'est pas autre qu'une harmonie plaquée, composée d'accords parfaits presque constamment, harmonie analogue à celle des faux-bourdons de nos psaumes, et je ne sache pas qu'elle dénature plus les séquences que les faux-bourdons n'altèrent les mélodies séculaires de ces psaumes eux-mêmes.

Ici, Messieurs, permettez-moi de vous soumettre un nouvel argument en faveur de cet arrangement devenu nécessaire et opportun, pourvu qu'il soit fait avec discrétion et intelligence.

Vous savez tous, Messieurs, qu'aux XII[e] et XIII[e] siècles l'harmonie telle que nous l'entendons était une science à l'état d'embryon ; qu'on ne trouve dans les manuscrits de cette époque que des essais, que des tâtonnements, qu'une pratique empirique du contre-point sans théorie rationnelle ; que le déchant (*discantus*) n'avait même pas de règles fixes. Mais vous savez aussi que l'accord parfait, celui de quinte diminuée, et même celui de septième de dominante, se rencontrent çà et là ; qu'enfin la cadence, qui est devenue l'élément prédominant et exclusif dans la phrase moderne, que cette cadence, dis-je, a été connue de nos confrères du moyen âge. Or la diaphonie, c'est-à-dire la succession de quintes et d'octaves, ainsi que l'*organum* et le *déchant*, nous sont devenus tellement antipathiques, que je ne crains pas d'affirmer que, si nos plus belles mélodies religieuses étaient accompagnées dans nos églises comme elles l'étaient à l'époque du haut moyen âge, elles perdraient tous leurs charmes et offriraient à nos oreilles une cacophonie intolérable.

Or ne croyez-vous pas, Messieurs, qu'il importe, en dépit d'une archéologie austère et peu artistique, de conserver à tout prix, et avant toute autre considération, les beaux chants de l'antiquité nationale ; que, si nos ancêtres, après les avoir créés, se sont trouvés, par suite de l'état peu avancé d'une partie secondaire de l'art, dans l'impuissance de bien accompagner ces chants, nous faisons une œuvre plutôt méritoire que blâmable, plutôt conservatrice qu'entachée de vandalisme, en complétant leur œuvre inachevée, en accompagnant enfin ces séquences non pas de telle sorte que la mélodie soit couverte et qu'elle disparaisse dans les combinaisons d'un savant contre-point, comme l'ont fait les maîtres du XV[e] et du XVI[e] siècle, et je n'excepte pas l'immortel Palestrina, mais en suivant la mélodie pas à pas, note à note, en la faisant toujours valoir, et en bornant le rôle de l'harmonie plaquée à celui de l'humble servante de ces beaux chants liturgiques ?

C'est ainsi, croyons-nous, et par ce moyen seulement, que nous ferons revivre de beaux fragments longtemps oubliés, et que nous en trans-

mettrons aux âges futurs la partie vraiment digne d'être conservée, parce qu'elle a été la seule inspirée, je veux dire la mélodie elle-même.

MORCEAUX EXÉCUTÉS EN CHŒUR, AVEC SOLOS,

A LA SUITE DE LA LECTURE PRÉCÉCENTE.

a) *Regnantem sempiterna*, séquence pour le premier dimanche de l'Avent.
Tirée du manuscrit 904 de la Bibliothèque impériale.

b) *Qui regis sceptra*, séquence avec vocalises en écho.
Idem.

c) *Hæc est clara dies*, chant festival en vers hexamètres.

d) *Orientis partibus* (prose de l'*Ane*), trio et chœur.
Manuscrit de Pierre de Corbeil. Bibliothèque de Sens.

e) *Salve virgo singularis*, salutation pastorale tirée d'un drame de la *Nativité*.
Manuscrit 904.

f) *Trinitas*, doxologie sur le rhythme ternaire, chanté par M. Abel Jacquin et le chœur.

g) *Patrem parit filia*, séquence de Noel, paroles de saint Bernard.
Extraite du dyptique de Sens.

5e SÉANCE.

31 MAI 1863.

SOMMAIRE :

1. Compte rendu et Notice nécrologique sur E. Prudent, par M. Poisot, secrétaire.
2. Explications sur le piano Clément, à sons continus, par l'inventeur.
3. Morceaux exécutés sur le nouvel instrument, par M A. Populus.
4. Observations sur les vers lyriques, par M. J.-B. Wekerlin.
5. Concerto italien en *fa*, pour piano seul, de J.-S. Bach, exécuté par M. Saint-Saëns.

NOTICE NÉCROLOGIQUE SUR M. E. PRUDENT,

PAR M. CH. POISOT.

Messieurs et chers collègues,

La mort vient encore de frapper parmi nous.

Cette fois, ce n'est pas sur un compositeur militant qu'elle a porté ses coups, c'est sur un artiste dans la plénitude de la force et du talent; c'est en un mot sur un de nos premiers pianistes français, sur Émile Prudent.

Né à Angoulême le 3 avril 1817, Prudent, après avoir reçu de son père les premières notions de l'instrument sur lequel il devait s'illustrer, arriva à Paris dès l'âge de dix ans, et, coïncidence étrange, il descendit dans la même chambre que Liszt avait occupée en entrant en France. Après avoir remporté le premier prix de piano au Conservatoire (1833, classe de M. Zimmermann), Prudent étudie seul; dans sa retraite, il se perfectionne jusqu'à ce qu'il se sente capable d'affronter le public et de s'en faire remarquer. Grâce au bienveillant patronage du violoniste de Bériot, il se fait d'abord entendre avec succès dans plusieurs concerts en Belgique. De retour à Paris, il se produit successivement aux concerts de la *France musicale*, puis chez Erard, puis aux Italiens, où il exécute avec Thalberg le célèbre duo sur *Norma*. Sa fantaisie sur *Lucie* fait le tour de l'Europe. La *Danse des fées*, ravit la cour de la reine d'Angleterre. Enfin son talent et ses succès lui font obtenir la croix de la Légion d'honneur, insigne récompense qui le désigne à la nation comme le premier pianiste-compositeur français.

En effet, comme exécutant de concert, Prudent avait peu de rivaux.

Un mécanisme correct, et en même temps onctueux et bien articulé, n'excluait pas chez lui un sentiment profond de l'expression et une manière de chanter vraie et sympathique. Tous ceux qui l'ont entendu se souviendront de sa manière d'attaquer la touche, en donnant au piano une sonorité ronde et prolongée. Puisque M. Fétis, par une lacune fort regrettable à tous égards, n'a pas consacré une seule ligne à Emile Prudent dans la première édition de sa biographie universelle des musiciens, nous tâcherons de suppléer à ce silence par une appréciation exacte des œuvres de notre regretté confrère. Son *opus* 2 (grandes variations sur un thème de Meyerber) ne dépasse pas la valeur d'une première fantaisie, que l'élève reconnaissant dédie à son maître bien-aimé. Le *Souvenir de la marquise* a valu à l'auteur une lettre des plus flatteuses de notre aimable compositeur Adolphe Adam; mais l'*opus* 4, intitulé *Les Trois Caprices*, décèle déjà l'imagination du jeune homme. L'enfant se développe, le talent se mûrit au contact des maîtres. L'*opus* 8 est cette célèbre fantaisie sur *Lucie* qui popularisa le nom d'Emile Prudent dans tous les endroits où le piano est en honneur. L'*Andante*, n° 9, est suivi des *Souvenirs de Beethoven*, excellente fantaisie, la plus remarquable, à notre avis, de toutes celles que l'auteur a publiées. Le trio de *Guillaume Tell* et le quatuor de *Don Pasquale* sont de belles et bonnes transcriptions. Les *Souvenirs de Schubert* contiennent une délicieuse variation sur la *Truite*. Les *Caprices-Etudes* sur la *Somnambule* et sur les *Puritains* sont de petits bijoux d'une ciselure très-élégante. Mais bientôt Prudent abandonne le genre fantaisie, et il s'adonne à produire des compositions tout à fait originales. C'est alors qu'il publie successivement l'*Hirondelle*, la *Ronde de nuit*, délicieuses études de genre; la *Séguidille*, dédiée à la reine d'Espagne; l'étude de concert, *opus* 28, et l'*Air et marche arabe*, *opus* 32. Le *Concerto-symphonie* marque une nouvelle phase dans l'évolution du génie de Prudent; il veut réunir le piano à l'orchestre, il s'élève à la grande proportion de l'ensemble. Puis ses pensées se tournent vers l'impression des effets éternellement jeunes et frais de la nature. Il nous dépeint les *Bois*, les *Champs*, le *Retour des bergers*, le *Lac*, les *Naïades*. Après la *Barcarolle*, les *Romances sans paroles* et le *Scherzo*, il écrit la *Prairie* (*opus* 48), grand concerto pastoral qui porte l'âme à Dieu par une large contemplation de la nature créée. De là jusqu'à sa mort, si prompte, si inattendue, il écrit et publie une vingtaine de morceaux qu'on peut diviser en trois catégories : les compositions sur des thèmes d'opéras, les transcriptions et les œuvres originales. Parmi les premières nous signalerons la barcarolle sur *Oberon*, *opus* 50; la grande fantaisie sur le *Domino noir* d'Auber, et des variations sur *La donna è mobile*, de Verdi.

Les transcriptions sont fort intéressantes; nous appellerons votre attention, Messieurs, sur l'andante de Mozart en *sol* majeur, sur l'air d'*Orphée* de Gluck, sur le *Miserere* du *Trovatore*, sur le quatuor de *Rigoletto* , et sur la marche solennelle d'*Alceste*. Parmi les compositions originales de cette dernière période, nous citerons la *Rêverie*, *opus* 52, intitulée : *Sous les palmiers*; le *Chant du ruisseau*, caprice qui contient un joli effet de huit doubles croches à la main droite contre six à la basse; le *Fabliau*, *opus* 59, les *Études-lieder*, *opus* 60, et le *Rêve d'Ariel*, scherzo - valse fort distingué. On annonce comme ouvrages posthumes les *Trois Rêves* et une fantaisie sur la *Traviata*, que nous n'avons pas le plaisir de connaître.

PIANO-CLÉMENT.

M. Clément, dans son mémoire, rappelle d'abord les vaines tentatives faites, depuis l'invention même du piano, pour la continuation du son sur cet instrument; il cite, entre autres, le *violon-clavecin* exécuté en 1609 par Jean Haydn.

M. Clément eut l'idée de faire attaquer la corde du piano au moyen d'un archet (1).

Après sept années d'essais, l'inventeur fit traverser son piano par une série d'archets, passant horizontalement entre chaque corde, et qui, celles-ci étant verticales, les attaquent perpendiculairement. Il résulte de cette disposition que les archets peuvent d'abord presser la corde avec plus ou moins d'intensité, et en second lieu l'attaquer avec plus ou moins de rapidité. Ces deux effets sont obtenus, le premier par la pression graduée du doigt sur la touche, le second par l'accélération ou le ralentissement du mouvement de la pédale.

Les archets du piano Clément sont de petits rubans sans fin, s'enroulant autour de deux bobines distancées de quarante centimètres l'une de l'autre; les rubans sont couverts d'un enduit remplaçant la colophane. Un tambour est mis en mouvement continu par les pédales; ce tambour

(1) Plusieurs essais de pianos à archets furent faits depuis Jean Haydn. Citons la *xénorifica*, le *sostenante-piano-forte*, le *clavecin-vielle*, le *plectro-euphone*, l'*orphéon*, le *polyplectron*, etc.

Un piano à archet s'est trouvé à la grande exposition anglaise de 1851.

M. Wekerlin, dans l'un de ses articles sur cette exposition, cite ce singulier instrument, dont l'inventeur était américain. Voyez le *Ménestrel* du 20 juillet 1851.

(*Note de la Rédaction.*)

engrène d'une façon très-ingénieuse, et communique son mouvement aux différents archets correspondant aux touches.

Les effets de crescendo sont produits par le mouvement des pieds qui accélèrent ou retiennent la rotation des archets, et par la pression plus ou moins accentuée du doigt sur la touche qui correspond à la pression de l'archet sur la corde.

MORCEAUX EXÉCUTÉS SUR LE NOUVEL INSTRUMENT

PAR M. A. POPULUS.

A. Adagio. — Transcription d'un quatuor de Haydn.
B. Menuet. — Transcription d'après Mozart.

OBSERVATIONS SUR LES VERS LYRIQUES.

PAR M. J.-B. WEKERLIN.

MESSIEURS,

Les observations que je vais vous soumettre devraient plutôt s'adresser à nos confrères les librettistes ou les poëtes qu'à vous-mêmes; je crois pourtant qu'elles touchent de si près le compositeur de musique, que j'ai osé réclamer votre attention pendant quelques instants.

Sans remonter au Déluge, ni même aux Grecs et aux Latins, dont les vers étaient composés d'un certain nombre de syllabes, longues et brèves, nommées pieds, c'est-à-dire des vers rhythmiques, en quoi ils diffèrent considérablement des nôtres, je commencerai par vous citer Ronsard, qui écrivait cela il y a trois siècles dans son *Abrégé de l'art poétique français* (1) : « Tu feras tes vers masculins et féminins, tant qu'il te sera possible, pour être plus propres à la musique et accord des instruments, en faveur desquels il semble que la poésie soit née, car la poésie sans les instruments, ou sans la grâce d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans être animés de la mélodie d'une plaisante voix. Si de fortune tu as

(1) Ronsard, né en 1524, est mort en 1585.

composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres féminins, et parachèveras de même mesure le reste de ton élégie ou chanson, afin que les musiciens les puissent plus facilement accorder. Quant aux vers lyriques, tu feras le premier couplet à ta volonté, pourvu que les autres suivent la trace du premier, etc. »

Les vers français n'ont pas comme les vers grecs un rhythme absolu, les syllabes longues et brèves se suivent un peu à l'aventure, mais le rhythme musical y existe incontestablement, et quand le poëte ne l'aura pas observé, il ne fournira que des paroles qui mettront le compositeur à la torture quand il voudra y adapter son rhythme musical.

Les librettistes devraient suivre la manière des chansonniers, qui en faisant leurs vers les chantent toujours sur un air quelconque : il y aurait au moins là quelque chance pour le retour périodique des longues et des brèves, quand le thème revient sur des paroles différentes.

La poésie allemande n'a pas plus que la nôtre un rhythme forcé, et voyez pourtant ce qui arrive : une mélodie allemande avec quatre, six ou huit strophes, ne se trouve notée qu'une seule fois; toutes les huit strophes sont rangées dessous et s'y adaptent parfaitement. Avez-vous jamais rencontré cela pour les romances françaises ? et ne voit-on pas toujours à la seconde page les différents couplets avec la mélodie notée de nouveau ? C'est que le compositeur a bien été forcé de faire ce travail insipide, le poëte n'ayant pas rhythmé également ses strophes, tout en leur conservant la même mesure comme vers. Prenez, par exemple, les trois strophes de la romance du *Lac* de Niedermeyer ; ce sont pourtant des vers de M. de Lamartine. Eh bien! le compositeur ayant fait sa musique sur la strophe :



Voici comment iraient là-dessus les deux autres :



Et que serait-ce si je vous citais les strophes que le musicien a passées, comme

*Eter*nité, néant, *pâssé*, *som*bres abîmes.

Je m'en tiens là, car vous n'auriez pas plus de peine que moi pour découvrir une infinité de monstruosités de ce genre. En un mot, un vers peut être très bon comme poésie, et exécrable comme rhythme quand il s'agira de le mettre en musique.

Racine, oui, le grand Racine, est détestable à mettre en musique; ses plus belles poésies manquent totalement de rhythme musical : il est bien entendu que les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* sont dans le même cas.

Pour remédier aux irrégularités rhythmiques des strophes dont je parlais tout à l'heure, nous employons un procédé connu de tous, et au lieu de : « que *leu* vent qui gémit », nous écrivons: « que le *vent* qui gémit ». C'est-à-dire que nous courons après la première syllabe d'appui que nous puissions rencontrer; mais quelquefois nous courons jusqu'à perdre haleine.

Méhul, dans sa romance de *Joseph*, fit sa musique sur la première strophe :



Et trouvant à la seconde strophe que la syllabe d'appui n'arrivait qu'en quatrième, c'est-à-dire :



il a préféré mettre :



On ne sait si c'est Troie en Champagne ou dans la Troade :

(*Près de Troie au pays de Champagne irait très-bien là-dessus.*)

Sans préconiser telle ou telle coupe de vers comme étant la meilleure pour le musicien, ou plutôt la plus commode, il est incontestable

pourtant que les petits vers sont généralement plus faciles à mettre en musique que les vers d'une certaine longueur; la raison en est que le poëte, écrivant des vers de trois, quatre ou cinq syllabes, est forcé par cette coupe même à mettre un rhythme plus régulier que dans les longs vers. Dans ces derniers, après avoir observé les césures, à la quatrième pour les dissyllabes, et à la sixième pour les alexandrins, il a effectivement satisfait aux règles que la poésie française impose, tout en négligeant celles du rhythme : il faut avouer que l'art poétique, quant aux vers lyriques, est encore à faire. Boileau lui-même, dans sa romance de *Sylvie*, a écrit de charmants vers dépourvus de rhythme.

Il est certaines combinaisons de rimes croisées peu faites pour être mises en musique : ce sont par exemple deux vers masculins enclavés entre deux féminins, ou deux féminins entre deux masculins; cette combinaison ne trouvera jamais un rhythme carré en musique. — Boëce, dans le troisième chapitre (4e livre), *De Musice*, dit, en parlant d'un musicien qui compose un chant sur des vers, « que ces vers ont déjà leur musique en vertu de leur figure : *Ut si quando melos aliquod musicus voluisset ascribere supra versum rhythmica compositione distentum.* Boëce vivait au Ve siècle; il fut ministre de Théodoric, roi des Ostrogoths.

Gœthe à son tour a dit que, dès qu'une idée est exprimée musicalement, elle devient par cela même poétique.

Je vais encore citer Marmontel (l'auteur des *Contes moraux* et des *Éléments de littérature*) : « Prenez la plus harmonieuse des odes de Malherbe et de J.-B. Rousseau, vous n'y trouverez pas quatre vers de suite favorablement disposés pour une phrase de chant : c'est le même nombre de syllabes ; mais nulle correspondance, nulle symétrie, nulle rondeur, nulle assimilation entre les membres de la période, nulle aptitude enfin à recevoir un chant périodique et mélodieux. Le mouvement donné par le premier vers est contrarié par le second. »

S. M. Louis-Napoléon, roi de Hollande, a dit également « que la versification française, n'ayant point eu jusqu'ici de distribution ni de places fixes pour ses accents, ne peut suivre le rhythme musical sans le dénaturer ou sans se modifier elle-même. »

On m'objectera peut-être (les poëtes, du moins), que, quand les musiciens font eux-mêmes les vers de leur musique, ils n'observent pas davantage les longues et les brèves. J'ai parlé de cela un jour, très-longuement, avec M. Nadaud, qui se trouve dans ce cas. Il m'a dit que, quant à ses chansons, il préférait sacrifier les longues et les brèves, placées symétriquement, à une pensée, souvent à une simple expression orignale, qui ne cadrerait pas avec cette observation ; qu'enfin ce sont des chaînes qu'on met aux mains du poëte.

Soit, pour la chanson, où le poëte-musicien préfère ses paroles à sa musique; mais, pour l'air musical, je serais bien tenté de dire avec Castil-Blaze : « *qu'on ne peut obtenir une belle mélodie dans la musique vocale si le poëte ne l'a préparée par une belle mélodie de mots.* » A-t-on assez crié contre la langue française, à propos de la musique; le grand Mozart, à son voyage à Paris, il y a près d'un siècle (en 1778), écrivait ceci à son père :

« Si l'on me fait écrire un opéra, je trouverai des ennemis de reste; cela m'inquiète peu, j'y suis habitué déjà. Cette maudite langue française est si *chienne* pour la musique! c'est vraiment une pitié! L'allemand serait divin en comparaison. Et les chanteurs, bon Dieu! les chanteurs! ils ne méritent pas ce nom, car ils ne chantent point : ils crient, hurlent de toute la force de leurs poumons, du nez et du gosier. »

Inutile de vous faire remarquer, Messieurs, que cette appréciation est exagérée : c'est celle d'un homme qui ne comprenait le français qu'assez médiocrement, et je ne sache pas qu'à une époque quelconque les Français aient demandé des leçons de chant aux Allemands. Retournez cette dernière phrase, et vous vous trouverez plus près de la vérité.

M. Ducondut, dans son *Essai de rhythmique française*, défend victorieusement notre langue contre ceux qui la trouvent impoétique. Ses conclusions sont :

« 1° Que le rhythme, condition essentielle et vitale des vers lyriques, loin d'être une entrave par lui-même, est l'auxiliaire indispensable du poëte, qui ne saurait sans lui composer des vers quelconques; 2° qu'il ne rencontre aucun obstacle intrinsèque et particulier dans notre idiome, susceptible de se prêter à toutes les formes rhythmiques, et que la difficulté ne pourrait venir que de la marche moins inversive de notre poésie ou de quelques procédés peu rationnels de notre versification, deux choses qu'il dépend de nous de modifier; 3° que le caractère du rhythme est même naturellement plus prononcé et plus énergique dans notre langue, à raison de ses désinences, la plupart fortes ou accentuées, et de la coïncidence des deux signes de la ponctuation harmonique, l'accent et la césure, comme inséparables dans le français; 4° que dans aucune langue, enfin, il n'existe un accord plus parfait entre la musique et la poésie quand des vers sont régulièrement cadencés, ni un désaccord plus complet lorsqu'ils ne le sont pas. »

Il est un moyen quelquefois employé par le compositeur, surtout quand il travaille pour le théâtre, c'est de faire sa musique d'abord, et d'y adapter ensuite ce qu'on appelle un *monstre*. Ce moyen a été assez souvent employé par quelques compositeurs. Grétry le préconise de cette façon : « Je ne parle pas de la peine qu'aura le poëte en faisant les

paroles sur la musique; il en aura, sans doute; mais, à ne considérer que l'art poétique en lui-même, que perdrons-nous dans le style? Quelques airs ou duos qui seront peut-être écrits avec moins d'élégance; mais quant aux trios, quatuors, chœurs, etc., que sont le plus souvent les paroles de tels morceaux? Des mots enfilés qui ne valent pas la peine qu'ils donnent au musicien. Laissez-lui donc former son tableau d'après la situation; des paroles si communes viendront aisément se ranger sous sa musique. »

Dans un autre endroit de ses *Essais sur la musique*, Grétry dit encore : « Très-peu de gens de lettres ont assez de connaissance du langage et de la ponctuation musicale pour réussir en ce genre de travail, qui favoriserait la musique en donnant des entraves à la poésie. Jusqu'à ce jour l'on a fait des vers sur des airs de danse, sur un vaudeville, sur un chant dont les phrases symétriques font sentir fortement le rhythme et la cadence; mais une scène pathétique, où chaque note d'expression doit rencontrer la syllabe qui doit être exprimée, est d'une bien plus grande difficulté. Cependant la musique fait chaque jour des progrès parmi les gens de lettres. Qui mieux qu'un poëte doit sentir les rapports intimes d'un chant expressif avec la parole à laquelle il doit sa naissance? »

Grétry va même plus loin, selon moi trop loin, quant à ce système, car, en partant du fait que la musique a dû exister avant la poésie, il trouve tout naturel que le poëte mette en vers la musique du compositeur, tout comme nous mettons en musique les paroles du poëte. Ceci donnerait raison à la tentative de *Cosi fan tutte*, en exigeant à coup sûr des poëtes passablement musiciens, aptes enfin à comprendre le compositeur jusqu'aux moindres replis de ses phrases et de ses intentions. Or, comme jusqu'ici les musiciens ont prouvé plus de facilité à comprendre les poëtes, je crois qu'il vaut mieux continuer ainsi : cette éducation du poëte serait un peu longue à faire, peut-être même un tant soit peu laborieuse.

J'ai parlé de *Cosi fan tutte*, lisez *Les Peines d'amour*. Cet ouvrage du Théâtre-Lyrique n'est pas une traduction, comme on sait. Je serais d'ailleurs curieux de savoir ce qu'aurait répondu Mozart à MM. Carré et Barbier s'ils lui avaient dit : « Faites-nous un opéra en quatre actes, nous vous le mettrons en paroles; ne vous préoccupez pas du sujet, cela n'y fait rien; mettez du triste et du gai comme cela vous viendra! » Il est déplorable, Messieurs, de voir des gens de talent perdre leur temps à faire des pastiches dans de pareilles conditions, même sur la musique de Mozart, même dans la prévision d'un chiffre de droits d'auteur raisonnable : *c'est faire de l'art ou de la poésie à l'aune.*

Comme la traduction littérale serait le mot à mot, il ne faut pas que l'exigence aille jusque-là.

Une traduction littérale en vers d'après une langue étrangère est impossible; on ne transportera jamais dans une langue différente la pensée, l'expression, le rhythme spécial d'une autre, car enfin chacune a son génie à part.

Il faut donc laisser quelque latitude au poëte sous ce rapport, pourvu qu'il saisisse le sens et qu'il conserve le rhythme musical. J'aime bien mieux les traductions parfois inexactes des mélodies de Schubert par M. Bélanger que celles d'un poëte (et un véritable poëte pourtant) qui a fait également ce travail d'une façon plus poétique, je le veux bien, mais en travestissant à tout moment le rhythme musical de Schubert.

Un bon traducteur doit être bon musicien avant tout, et, sans préconiser le talent de l'humoristique Castil-Blaze, il faut bien admettre que c'est encore un de ceux qui ont le mieux réussi dans ce genre de travail, surtout quand il n'ajoutait pas de sa façon les morceaux de musique que Weber avait oublié de composer dans ses opéras.

Il y a d'excellentes choses dans le volume sur l'*Art des vers lyriques*, et dans le *Molière musicien* de Castil-Blaze; tout cela est mélangé, il est vrai, de cette verve moitié bouffonne, moitié sarcastique, inhérente au musicographe méridional. Je vais vous en lire quelques lignes seulement :

« Epiciers de haute gamme, nos académistes ont empilé des millions de Français dans un immense bocal à cornichons, dans une caque, ignoble retraite des harengs; et là, couverts, entourés d'une saumure infecte, immergés dans une lie corrompue et corruptrice, ils les ont laissés croupir, macérer, rouir, pendant une éternité ».

Tout cela pour affirmer que nos académiciens nous privent depuis des siècles de la bienfaisance des vers rhythmiques. Castil-Blaze, je l'avoue, aurait pu se servir d'un langage un peu moins immergent.

Notre observation sur les traducteurs se trouve déjà exprimée dans le *Traité de poésie du père Mourgues* (1754) de la façon suivante :

« On ne doit jamais se charger de faire des paroles pour un air, à moins qu'on ne le sache chanter juste; et l'on réussit toujours mieux quand on donne les vers sur lesquels on fait composer, puisque, pour parler avec les musiciens, *la note est pour la lettre, et non la lettre pour la note.*

Pour me résumer, ce qui manque évidemment le plus à nos vers lyriques, c'est le rhythme, ou plutôt la continuité du même rhythme pour une même strophe.

Hoffmann, dans ses *Variétés littéraires*, a fait là dessus de judicieuses observations; laissons-le parler :

« Le rhythme était, chez les Grecs, commun à la prose et aux vers.

« Il ne faut pas (avec nos dictionnaires) confondre, à propos des vers,

la mesure et *le rhythme*. Le mètre ou la mesure règle le nombre des syllabes qui doivent constituer un vers, et la quantité de chacune de ces syllabes ; mais le rhythme n'est autre chose qu'un retour périodique et méthodique des mêmes valeurs, dans le même temps et à la même place.

« Le rhythme poétique peut se passer de la mesure, et conséquemment convenir à la prose. Quintilien dit : « Quand la période commence « par une espèce de rhythme, elle doit continuer ce rhythme jusqu'à la fin. »

Puis, voilà un scrupule qui saisit Hoffmann :

« Les principes des anciens peuvent-ils bien s'appliquer à notre langue ? Timide dans ses tournures, réservée dans ses expressions, sobre de figures et de métaphores, sage jusqu'à la pruderie, elle n'a qu'une prosodie à peine sensible et une quantité mal déterminée : le rhythme lui est absolument inconnu. »

Il serait donc à désirer, ceci n'est plus d'Hoffmann, que nos poëtes fussent d'abord tambours dans un régiment, même pendant assez longtemps pour que le souvenir des *rafla* ne les quittât plus durant le reste de leurs jours. Comme puissance du rhythme seul, que de fois n'a-t-on pas cité une charge de tambours. Sans faire tort à ce rhythme entraînant, je crois pourtant qu'il faut aussi faire la part de la commotion nerveuse que produit sur notre organisation cette vibration étourdissante, enivrante jusqu'à l'exaltation.

Je ne crois pouvoir mieux terminer, Messieurs, qu'en citant de nouveau à propos du rhythme l'ouvrage de M. Ducondut :

« Innovons pour le fond, si nous le pouvons, mais sans oublier la forme, qui, pour notre muse, est restée imparfaite, à peine ébauchée dans son berceau. On se plaint depuis longtemps de ce que les divers genres sont épuisés... Qu'on exploite *le rhythme*, et il en sortira des richesses sans nombre, avec une poésie transfigurée, que sa cadence musicale fera voler de bouche en bouche et aura bientôt rendue nationale et même populaire ; car c'est par le rhythme uniquement que la poésie peut, comme au temps primitif, entrer dans l'oreille du peuple et le captiver. Ayons, ainsi que d'autres nations, des chants simples et rhythmiques pour l'enfance, dans les écoles, et un changement s'opérera bien vite ; mais, tant que les vers chantés seront en guerre ouverte avec la cadence, et dérouteront sans cesse l'oreille, ne comptez pas que la musique devienne jamais populaire en France. »

6285 — Paris, impr. Jouaust et fils, rue Saint-Honoré, 338.

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

2e ANNÉE

(3e LIVRAISON)



PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE RICHELIEU

1864

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

2e ANNÉE

(3e LIVRAISON.)



PARIS

AU SIÈGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE RICHELIEU

1864

6ᵉ SÉANCE.

28 NOVEMBRE 1863.

SOMMAIRE :

1. Projet d'auditions publiques des œuvres instrumentales des compositeurs vivants, par M. A. Ferrand.
2. Fondation d'un nouveau théâtre-concert pour l'exécution exclusive de la musique des auteurs contemporains, par M. Prévost-Rousseau.
3. Sonate de Beethoven (dédiée à Kreutzer), pour piano et violon, exécutée par MM. Krüger et R. Hammer.

Projet d'auditions publiques des œuvres instrumentales des Compositeurs vivants,

PAR M. A. FERRAND.

De tous ceux qui s'occupent de l'art musical, les moins favorisés sont certainement les compositeurs de musique purement instrumentale.

Je crois ce fait trop démontré pour avoir besoin de m'y arrêter longuement. La différence des avantages dont jouissent les compositeurs lyriques et les compositeurs symphonistes est encore mieux marquée par la mesure toute libérale que l'Empereur vient de prendre, mesure qui fait prévoir de si heureux résultats, et qui a été accueillie avec tant de joie par tous les artistes, mais qui est loin de satisfaire encore à tous les besoins (1).

Tandis que les compositeurs lyriques voient leur position s'améliorer, tandis qu'ils ont l'espoir de voir leurs œuvres représentées sur une de nos scènes actuelles ou futures, leurs collègues, moins heureux, ont toujours la même perspective assez triste de voir les portes se fermer constamment devant leurs œuvres.

Tout en nous réjouissant de ce qui peut arriver d'heureux aux uns, nous ne pouvons nous empêcher de faire, par rapport aux autres, un assez triste rapprochement, et de remarquer que tous les honneurs, tous les profits sont réservés aux compositeurs lyriques, presque au détriment des compositeurs symphonistes. En effet, on s'étonne de voir encore de nos jours certaines règles d'exclusion conservées religieusement

(1) A la suite du décret sur la liberté des théâtres, une adresse de remerciements, couverte de plus de quatre-vingts signatures, a été envoyée à S. M. l'Empereur par les soins du comité de la *Société des Compositeurs*. (*Note de la Rédaction.*)

dans une institution qui devrait être la plus fraternelle et la plus libérale.

Dans la situation actuelle, toutes les idées se portent du même côté, c'est-à-dire vers le théâtre, qui seul offre quelques avantages aux compositeurs.

Qu'en doit-il résulter? C'est que tel artiste qui aurait excellé dans le genre symphonique, s'il avait vu de ce côté la possibilité de se faire un nom, cherche au théâtre des ressources qu'il ne trouve pas ailleurs, et n'obtient souvent, pour récompense de ses longs travaux, que le bénéfice de coups de sifflet.

Je n'exagère en rien, et je pourrais citer des noms.

Il est donc urgent d'apporter quelques améliorations dans la position qui est faite aux compositeurs symphonistes. Quelques personnes ont pensé qu'il fallait pour cela s'adresser au Gouvernement. Un de nos honorables collègues, M. Ernest Lépine, est de ce nombre. Vous avez entendu le projet d'Exposition de musique, qui fait le plus grand honneur à son auteur, et qui a été développé par lui dans la séance du 31 janvier dernier. Ces expositions auraient pour but de mettre en lumière un certain nombre de compositeurs, et pour effet d'attirer sur quelques-uns les mêmes récompenses, les mêmes honneurs qui sont accordés à leurs collègues plus favorisés, ainsi qu'aux peintres, aux sculpteurs, aux architectes, etc., etc.

Ce projet, qui certainement mérite une attention particulière, offre, je crois, de grandes difficultés au point de vue pratique.

J'y vois plusieurs obstacles, dont quelques-uns me semblent insurmontables.

M. Lépine fixerait à soixante-douze le nombre des œuvres inédites que l'on soumettrait à l'appréciation du jury. Ces soixante-douze œuvres seraient réparties entre douze concerts, ayant lieu trois fois par semaine pendant un mois. Chacun des concerts comporterait six œuvres importantes.

Eh bien, il y a là, comme je le disais, des difficultés immenses. Sans m'arrêter aux frais considérables que cela nécessiterait, je parlerai de l'impossibilité d'obtenir une bonne exécution des œuvres ainsi présentées, même en s'adressant au meilleur orchestre de l'Europe, celui du Conservatoire. Tout le monde sait que, pour corriger les parties d'orchestre et pour ébaucher seulement une œuvre, il faut une répétition, et que deux autres sont *absolument nécessaires* pour arriver à un bon résultat.

Voyez quelle tâche on entreprendrait s'il fallait, entre deux concerts, c'est-à-dire en deux jours, faire trois répétitions, plus le concert. En

tout, deux séances par jour, et cela pendant un mois !... *Nul artiste* ne pourrait supporter une pareille fatigue ; car, en dehors de cela, il y a encore le service des théâtres, auxquels la majorité des exécutants appartient.

Mais si, au lieu de faire une série presque impossible de séances, si, au lieu de présenter au public et au jugement du jury une immense liste d'œuvres inconnues, on pouvait présenter un choix des meilleures compositions orchestrales et chorales, écrites et entendues dans le courant de l'année, on arriverait probablement à l'heureux résultat d'une Exposition, qui n'est pas seulement une idée généreuse, mais qui répond à un des besoins impérieux de l'esprit humain.

En effet, il est impossible de ne faire que de l'art pour l'art, et de ne pas avoir par devers soi une arrière-pensée de gloire, d'honneurs, de richesses, en si petite dose que ce soit.

J'avais d'abord pensé à réserver les avantages de ces séances pour nos compatriotes; mais je crois entrer davantage dans l'esprit de notre Société en admettant les œuvres de toutes les écoles, et en étendant aux artistes étrangers les bénéfices de notre association.

Avant de développer tous les rouages de l'organisation que j'ai l'honneur de vous proposer, je tiens par-dessus tout à bien vous pénétrer du besoin que nous avons de combler une déplorable lacune.

Je commencerai par poser cette question : Où entendez-vous des symphonies, des odes symphoniques, des oratorios, des ouvertures, etc., de nos compositeurs contemporains? Nulle part, si ce n'est dans quelques concerts donnés à grands frais et à de longs intervalles par des artistes privilégiés de la fortune. Mais, à côté de ces heureux de la terre, il y a un grand nombre de compositeurs symphonistes qui n'ont aucun débouché pour leurs œuvres. Est-ce aux concerts Musard, Besselièvre, Arban et autres que vous vous adresserez pour faire entendre des œuvres sérieuses? Non. Est-ce aux concerts populaires ou à ceux du Conservatoire? Encore moins. Vous savez tous que les uns vivent de polkas ou de quelques ouvertures de nos opéras les plus populaires, et que les autres excluent de leurs programmes tout ce qui ne porte pas les noms vénérés de Beethoven, de Mozart, de Haydn, de Mendelssohn et des autres grands maîtres de l'école allemande.

En cela ils ont la main forcée par les exigences de leur public respectif.

Les séances de quatuors sont-elles plus favorables aux compositeurs vivants? Pas davantage. Toutes, sauf une, vivent également du bagage des compositeurs allemands que nous venons de citer.

Cette prédilection du public pour les œuvres de nos grands maîtres

est-elle un malheur et un sujet de découragement? Je ne le crois pas. C'est au contraire un indice du développement du goût musical dans la masse du public, et je suis persuadé que cette épuration tournera à notre profit dans un temps donné. L'important pour nous est de ne pas rester en arrière, et de chercher les meilleurs moyens de détruire les préjugés du public à notre égard.

A mon avis, ces meilleurs moyens sont de donner des concerts consacrés aux œuvres nouvelles. J'en ai la preuve dans l'accueil sympathique qu'ont rencontré dans la presse, parmi les artistes, et dans un public éclairé, quelques séances de quatuors que j'ai données l'année dernière avec le concours d'artistes du premier mérite, et qui étaient entièrement composées des œuvres délaissées, quoique remarquables, de notre école française.

Si je me suis décidé à parler ici de la tentative que j'ai faite l'année dernière, c'est pour apporter une preuve à l'appui des idées que j'ai l'honneur d'émettre ici, et chercher à vous communiquer ma confiance dans le succès d'une entreprise dont la pensée m'a été suggérée par les résultats déjà obtenus.

Mon projet a pour base l'*Association*.

J'ai pensé que, devant les résultats possibles et même probables de cette entreprise, aucun de nous n'hésiterait à s'imposer *momentanément* un léger *sacrifice d'argent*.

Ce mot de *sacrifice d'argent* sonne toujours mal aux oreilles, je le sais; mais, comme dans une entreprise quelconque il faut toujours arriver à ce vilain mot, j'ai préféré commencer par là, en me réservant le soin de vous démontrer combien il est peu effrayant dans le cas actuel.

J'avais d'abord eu la pensée de donner la série complète des séances (cinq à orchestre et quatre de quatuors) dans la salle Pleyel, ce qui avait l'avantage de ne pas nous faire sortir de chez nous, si je puis me permettre cette expression; mais, devant des chiffres rigoureusement exacts, j'arrivais à un déficit de 769 francs au minimum par concert à orchestre, tout en mettant les places à 5 francs.

J'ai cherché et je crois avoir trouvé une autre combinaison, qui aurait l'avantage de couvrir entièrement les frais, et même de laisser un léger bénéfice.

Il s'agirait toujours de donner les séances de quatuors dans la salle Pleyel, mais de prendre, pour les concerts à orchestre, une salle plus grande, la salle Herz, par exemple, ce qui permettrait, tout en diminuant le prix des places, d'avoir des recettes beaucoup plus fortes.

Voici maintenant les avantages que j'offre aux compositeurs : c'est de

pouvoir, sans beaucoup de frais, leur procurer une très-bonne exécution de leurs œuvres.

J'ai fait le relevé des frais d'un concert à orchestre seul dans la salle Herz ; ces frais montent au chiffre respectable de 1,430 francs le jour et de 1,596 francs le soir.

Au lieu de cette somme, presque inabordable pour la plupart d'entre nous, je ne demande que 400 francs pour le même orchestre.

Cette différence considérable peut élever des doutes sur la valeur de ma proposition, mais j'espère vous rallier à mes idées en les développant davantage.

Un compositeur qui veut donner une audition est forcé de remplir entièrement son programme de ses œuvres ; or, il est obligé, ou d'attendre plusieurs années pour former un nouveau programme et réparer la brèche causée par les frais, dont je viens de vous dire le chiffre exact, ce qui l'expose à l'oubli ; ou de faire entendre une seconde fois quelques-unes de ses anciennes compositions, pour pouvoir produire en public une œuvre nouvelle.

En lui offrant le moyen de se mettre en rapport avec le public, avec les éditeurs et avec la presse à des intervalles plus rapprochés, et à moins de frais, je crois lui procurer un avantage marqué.

Voici maintenant un tarif que j'ai établi *à priori* selon l'importance des œuvres à exécuter :

TARIF.

Salle Pleyel :

1 sonate.	50 fr.	donnant droit à	10	billets.
1 trio	75	—	15	—
1 quatuor	100	—	20	—
1 quintette	125	—	25	—
1 sextuor	150	—	30	—
1 septuor	175	—	35	—
1 otetto.	200	—	40	—

Salle Herz :

1 morceau de chant avec orchestre	75 fr.	donnant droit à	3	st. orch.	7	st. parquet	11	pourtour.
1 chœur avec orchestre. . . .	125	—	6	—	11	—	17	—
1 ouverture.	200	—	12	—	17	—	24	—
1 concerto, solo ou scène . . .	300	—	18	—	26	—	36	—
1 symphonie	400	—	24	—	34	—	48	—

Ce tarif peut être modifié, surtout quant aux artistes étrangers ou en dehors de l'Association.

On pourrait pour ceux-ci augmenter le tarif d'un quart, d'un tiers ou de moitié.

Le chiffre que je demande aux compositeurs leur donne droit à un nombre de billets représentant exactement la somme indiquée pour chaque œuvre. Ainsi un quatuor coté 100 francs donne droit à 20 billets, de telle sorte que l'artiste peut les négocier comme bon lui semble, et rentrer ainsi immédiatement en partie ou en totalité dans l'argent qu'il est obligé de verser à la caisse de l'Association.

J'ai eu le soin, dans la distribution des billets, de diviser ceux-ci en trois catégories, de manière à en procurer le placement plus facile aux artistes, et à éviter autant que possible l'effet toujours funeste des coteries, se massant dans telle ou telle partie de la salle. En plus des tarifs, les compositeurs ont encore à leur charge les frais de copie et de solistes.

Voici maintenant la marche que l'on pourrait adopter :

1° En admettant que la *Société des Compositeurs* s'associât tout entière pour cette entreprise, son comité serait prié d'accepter les nouvelles fonctions de *Comité dirigeant*, en s'adjoignant le chef d'orchestre.

2° Une commission, prise au sein du Comité, serait chargée d'examiner les œuvres qui seraient présentées.

3° Sur le rapport de la commission, le Comité prononcerait sur l'admission ou le rejet de ces œuvres.

4° Les compositeurs dont les œuvres seraient admises à figurer dans les programmes seraient tenus à déposer immédiatement la somme exigée par le tarif, ou à prendre des engagements pour l'acquittement des sommes dues.

5° Les programmes devraient être complétés avant le commencement de la session.

C'est ici seulement qu'un appel de fonds serait fait à la Société pour combler la différence comprise entre les sommes souscrites par les compositeurs et les frais de chaque concert.

Voici approximativement les programmes de nos séances pour orchestre :

1 symphonie ;
1 concerto ou solo avec orchestre ;
1 chœur ou une scène ;
1 ouverture.

Si vous voyez ici l'introduction dans le programme de chœurs, dont je n'avais pas compris les frais dans mes calculs, et dont je n'avais pas

fait mention dans l'énoncé de ma proposition, c'est par la raison toute simple que j'y avais renoncé dans le principe, vu l'augmentation de dépense à laquelle cela entraînait. Il n'y a que très-peu de jours que j'ai eu la bonne fortune d'avoir la promesse, presque positive, de pouvoir obtenir le concours gratuit de 200 voix, hommes et femmes, parfaitement disciplinées.

Je ne sais si nous pourrions avoir ces chœurs à chaque concert; mais j'ai l'espoir de les avoir au moins pour quelques-uns.

Cette adjonction donnerait, vous en conviendrez, un grand attrait à nos concerts.

D'après le tarif, le programme que j'indique approximativement produirait de 1,025 francs à 1,200 francs :

1 symphonie. .	400 fr.		400 fr.
1 concerto. . .	300		300
1 chœur. . . .	125	ou une scène.	300
1 ouverture.. .	200		300
	1,025		1,200

En déduisant de 1,430 francs les chiffres ci-dessus, il reste de 230 francs à 605 francs de différence par concert.

Cette différence, divisée par 135 sociétaires, donne de 1 fr. 70 c. à 4 fr. 50 c., qui constituent l'appel de fonds que nous faisons aux sociétaires pour chaque concert à orchestre.

Quant aux séances de quatuors, voici quels chiffres cela donne :

PROGRAMME APPROXIMATIF D'UNE SÉANCE.

1 quatuor. . .	100 fr.	
1 sonate . . .	50	
1 quintette . .	125	
TOTAL. .	275	francs versés par les sociétaires.

En déduisant cette somme de 496 francs que coûte une séance de quatuors, il reste 221 francs, soit 1 fr. 65 c. par sociétaire.

Vous voyez à quels chiffres énormes montent les *sacrifices d'argent* dont je vous parlais. Encore, si ces sommes devaient être perdues, cela pourrait soulever de *graves* objections; mais je n'admets pas qu'une œuvre, à laquelle nous sommes tous intéressés, reste stérile entre nos mains, au point de n'avoir pas la moindre recette en dehors de celle

que procureront immédiatement les compositeurs exécutés. A la fin de la saison, les recettes viendraient donc nécessairement en amortissement des sommes avancées, d'abord par les sociétaires, ensuite par les compositeurs.

J'ai fait le calcul de l'excédant probable des recettes que ces derniers pourraient se partager au prorata.

Nous avons 134 francs pour les concerts à orchestre. (Voir pag. 66.)

Et 289 francs pour les séances de quatuors. (Voir même page.)

En réunissant ces sommes, nous avons pour la série entière des cinq concerts et des quatre séances 1,746 francs.

C'est bien peu de chose, mais enfin cela vaut mieux que rien; et quand la somme ainsi obtenue ne viendrait que payer les frais supplémentaires imposés aux compositeurs (tels que copie, etc.), il faudrait encore s'estimer heureux.

Les sociétaires ont droit à une place par séance au concert.

Réunissons nos efforts, Messieurs, et secondons-nous mutuellement sans arrière-pensée de jalousie, de rivalité et d'égoïsme coupables. Nous serons peut-être récompensés en faisant connaître quelque talent méconnu; mais, à coup sûr, nous aurons la conscience d'avoir fait une chose bonne, et qui tôt ou tard doit porter ses fruits.

PIÈCES A L'APPUI.

FRAIS DE LA SALLE HERZ.

Orchestre :

2 flûtes, — 2 hautbois, — 2 clarinettes, — 2 bassons, — 2 trompettes, — 4 cors, — 3 trombones, — 1 timbalier, — 1 grosse caisse, — 8 1ers violons, — 8 2es violons, — 6 altos, — 5 violoncelles, — 4 contre-basses. — Total : 50 artistes.

3 répétions, à 4 fr. . . .	12 fr.
1 exécution, à 8 fr. . .	8
Total. . .	20 fr. par artiste.

50 artistes, à 20 fr.			1,000 fr.	»
300 affiches, à 25 fr. le cent	75 fr.	»		
700 billets, à 1 fr. 25 le cent	8	75		
700 programmes, à 2 fr. le cent	14	»		
Affichage, à 6 fr. le cent	18	»		
Droits des pauvres, environ.	50	»		
Faux frais.	30	»		
	195	75	195	75
A reporter			1,195 fr.	75

Report.		1,193 fr. 75

Location d'instruments :

6 altos, à 2 fr.	12 fr.	
5 violoncelles, à 3 fr.	15	
4 contre-basses, à 5 fr.	20	
Timbales	6	
Grosse-caisse.	6	
4 transports, à 4 fr.	16	
	75	75
		1,270 75
Location de la salle de jour. . . .		160 »
Total. . . .		1,430 fr. 75

RECETTES.

96 stalles d'orchestre	24 grande presse . . .	72, à 5 fr.	360 fr.
212 parquets	32 petite presse . . . 40 pour affiches. . . . 34 pour sociétaires. . .	106, à 4 fr.	424
260 stalles-pourtour de côté à 3 fr.			780
			1,564 (1)

En déduisant de. . . .	1,564 fr.
	1,430
Il reste . . .	134 fr., bénéfice net.

FRAIS DES SÉANCES DE QUATUORS DE LA SALLE PLEYEL.

4 exécutants, à 50 fr.		200 fr.
Salle.		110
300 affiches, à 25 fr. le cent . . .	75 fr.	
400 billets, à 1 fr. 25 c. le cent. . .	5	
400 programmes, à 2 fr. le cent . .	8	
Affichage, à 6 fr. le cent.	18	
Droit des pauvres, environ.	50	
Faux frais	30	
	186	186
		496 fr.

RECETTES.

215 stalles (grand salon).	58 pour la grande et la petite presse .	157, à 5 fr.	785 fr.
30 stalles (salon d'entrée) pour les affiches, réduites à 15			...
70 stalles (petit salon) . 65 stalles (estrade) . .	pour les sociétaires		...
			785 (2)
En déduisant les frais			496
Il reste			289 fr.

(1) Dans cette recette, les compositeurs entrent pour une somme de 1,025 à 1,200 fr. environ. (V. p. 63 et 65). Cette participation peut ne leur être nullement onéreuse, d'après ce qu'on a vu plus haut, page 64.

(2) Dans cette somme, les compositeurs entrent pour 275 fr. environ.

FONDATION D'UN NOUVEAU THÉATRE-CONCERT

Pour l'exécution exclusive de la musique des auteurs contemporains

PAR M. PRÉVOST-ROUSSEAU.

Voici les principaux points de ce projet :

1° Créer un débouché sérieux, complet, définitif, à l'art musical moderne ;

2° Établir la justice et l'égalité complètes pour tous, au moyen de la création d'un jury d'examen permanent chargé d'étudier tous les ouvrages présentés ;

3° Affranchir les compositeurs des exigences, caprices, fantaisies, influences et intérêts directoriaux, en les rendant eux-mêmes fondateurs, administrateurs et directeurs de l'établissement en question ;

4° Enfin, attirer le public par la modicité des prix ; et, pour cela, l'auteur propose la fondation d'un établissement lyrique comprenant tout ce qui peut embrasser l'art musical moderne, théâtre et concert pour l'exécution de toutes espèces d'œuvres musicales.

Les ouvrages de toute nature, présentés à un jury de compositeurs, auteurs, professeurs et amateurs, prendraient, selon leur réception, un numéro d'ordre pour être nécessairement exécutés.

Pour fonder cet établissement, constitué en Société, les compositeurs réunis formeraient eux-mêmes un noyau de souscripteurs, complété par l'adhésion de leurs amis.

7e SÉANCE.

26 DÉCEMBRE 1863.

SOMMAIRE :

Résumé du mouvement musical contemporain en Allemagne, d'après la gazette musicale de Leipzig *Signale*,

PAR M. J.-B. WEKERLIN.

Messieurs,

Le Comité de notre Société a bien voulu me charger de parcourir les journaux étrangers, principalement *les Signale* de *Leipzig*, que nous recevons régulièrement, et de vous présenter un résumé de mes lectures.

Il serait intéressant pour nous tous, je crois, d'être au courant du mouvement musical de l'Allemagne, ce pays des légendes, où la critique, selon Philarète Chasles, est devenue un art, un règne, un pouvoir, une religion, une foi.

Plusieurs des membres de la Société ont promis leur concours pour les traductions des journaux allemands, anglais et italiens ; nous tâcherons donc, en nous partageant la besogne, de vous présenter à chaque séance mensuelle un aperçu, je ne dirai pas semblable à celui-ci, mais infiniment mieux fait, dès que mes confrères y auront touché.

Les compositeurs allemands dont le nom paraît le plus souvent sur les programmes sont : Jean-Sébastien Bach, Hændel, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Gade et Schubert. Haydn me semble plus rare ; pourtant, son oratorio *la Création* et quelques quatuors se montrent de temps en temps.

La virtuose toujours sur la brèche est la pianiste Mme Clara Schumann ; on la nomme la *prêtresse du piano*. Ce titre glorieux a-t-il été confirmé en France ? Il y a lieu d'en douter ; les grands pianistes français n'ont rien à envier à l'Allemagne sous le rapport de la délicatesse du sentiment et de l'expression, du charme enfin. Mme Schumann s'est fait particulièrement apprécier dans les œuvres de son mari, qu'elle a inter-

prêtées d'une façon très-remarquable, avec cette tradition poétique, émanée de l'auteur lui-même.

Après Mme Schumann, M. de Bülow, gendre de Listz, est le pianiste qu'on entend le plus en Allemagne, surtout à Leipzig. M. de Bülow, compositeur lui-même, a joué dans différents concerts à Paris, il y a deux ou trois ans.

MM. Rubinstein et Gounod sont à peu près les seuls étrangers (nouveaux venus) que l'Allemagne semble adopter et dont elle édite les œuvres avec suite.

A Aix-la-Chapelle, *la fête des chanteurs* a réuni, le 6 et le 7 septembre dernier, 61 orphéons, dont 37 allemands, 17 belges et 7 hollandais ; deux sociétés belges ont remporté les prix d'honneur.

Le 13 septembre, première exécution à Francfort de l'opéra en quatre actes, *le Maître chanteur Hiarne*, œuvre posthume de Marschner.

Publication à Leipzig de l'oratorio de Rubinstein, *le Paradis perdu*, et d'un autre oratorio de Carl Reinecke, *Belsazar*.

Dans ces derniers temps, M. Fétis, à l'exemple de M. Berlioz, avait publié un article pour contester la paternité de *la Marseillaise* à Rouget de l'Isle; l'ingénieur Rouget de l'Isle a pris victorieusement la défense de son illustre parent. Le libraire Heitz, à Strasbourg, possède un exemplaire de l'édition originale de *la Marseillaise*, sous le titre : *Chant guerrier pour l'armée du Rhin, dédié au maréchal Luckner*. Cette pièce n'est point datée; mais cette date est suppléée par un numéro de *la Trompette du père Duchesne* (23 juillet 1792), où l'on trouve ce chant sous le même titre, avec cette note : « Comme je ne puis y joindre la musique, je donne du moins les paroles. » — Il est constaté, d'ailleurs, que paroles et musique de *la Marseillaise* étaient connues à Paris dès cette époque. La feuille volante sur laquelle se basait M. Fétis fait partie des hymnes patriotiques qui parurent à la fin de 1795 et au commencement de 1796, dont j'ai retrouvé, du reste, un exemplaire dans ma collection des *Chansons de la République* (1).

Cette digression m'a fait sortir de mon sujet, non pas complétement, car les journaux allemands ont aussi relaté tous ces faits.

Hanovre, le 24 septembre, première représentation de l'opéra *les Catacombes*, musique de Ferdinand Hiller.

Une date que je consigne ici, c'est le 19 septembre, jour de l'envahissement du palais Zamoïsky, à Varsovie, où les Russes ont détruit le

(1) L'un de nos confrères, M. Kastner, membre de l'Institut, prépare une publication sur *la Marseillaise*, avec des documents qui mettront à néant toute contestation sur ce sujet. Nous renvoyons, en attendant, aux numéros des 26 mars, 9 et 16 avril 1848 de la *Revue et Gazette musicale*, où l'on trouvera ce qui a été publié de plus complet sur *la Marseillaise* jusque-là. Ces articles, de M. Kastner, ont été pillés maintes fois depuis. (*Note de la rédaction.*)

piano de Chopin; cet instrument avait été fait à Varsovie, en 1820.

Les 27, 28 et 29 septembre ont été consacrés, à Munich, au deuxième festival, qui réunissait la masse imposante de 1,200 exécutants; l'orchestre se composait de 237 instrumentistes. Les principaux morceaux de ce festival étaient la *Symphonie héroïque*, de Beethoven; *Israël en Égypte*, de Hændel; puis encore des solos de chant, des concertos de Bach, Hændel, Mozart, Spohr, Mendelssohn; des fragments de *Tobie*, oratorio de Haydn; enfin, le *Don Juan*, de Mozart. Les vrais *dilettanti* ont vu avec indignation passer des rafraîchissements durant l'exécution des plus grands chefs-d'œuvre.

Nous sommes obligé de remarquer que les Allemands, malgré leur bonne organisation musicale, mêlent souvent à cela des habitudes quelque peu matérielles. Ainsi, on tronque les opéras des anciens maîtres pour être libre à l'heure du souper; on mange pendant les concerts, et, quand un festival a lieu, il n'excite qu'un enthousiasme assez tiède : celui dont nous parlons a laissé un déficit de 15,000 fr.

On a repris à Vienne l'opéra de Spohr, *Jessunda*.

En ce mois est mort à Munich le dernier descendant d'Orlando de Lassus.

Le 27, toujours en septembre, Stuttgart a vu une reprise de *Tarare*, opéra de Salieri, réorchestré par Lintpaintner et Eckert. Ils se sont mis à deux pour accomplir une profanation, contre laquelle Grétry s'élève de toutes ses forces dans ses *Essais sur la musique*.

Le numéro du 16 octobre des *Signale* donne une courte biographie de M. Reber.

En octobre, reprise à Vienne des *Mousquetaires de la Reine*, d'Halévy, et publication de la partition de *Féramors* (*Lalla Rouck*), musique de Rubinstein. Cet ouvrage a été représenté à Dresde.

Je lis dans l'un des numéros de ce mois qu'une Société de capitalistes est en train de se fonder à Paris, dans le but de venir en aide aux directeurs de théâtre endettés. C'est là, sans doute, une pointe allemande.

M. Meyerbeer donne à dîner, au Moulin-Rouge, à quarante journalistes de la presse parisienne. Un compositeur de Wiesbaden, Aloyse Hennes, propose des leçons de piano par correspondance. — Cologne, le 27 octobre, exécution de l'oratorio de Beethoven, *le Christ au mont des Oliviers*. — *Les Signale* parlent d'un nouvel *échappement double* pour le piano, inventé par M. Auguste Wolff, notre trésorier.

A Leipzig, on joue l'ouverture de *Sémiramis*, de Catel. — A Berlin, première représentation de l'opéra *La Réole*, musique de Schmidt.

Le 23 octobre, on a exhumé à Währing, près Vienne, dont ce village

forme l'un des faubourgs, les *restes de Beethoven et de Schubert*, afin de les mettre dans un nouveau caveau du cimetière de Währing. Il y a eu des protestations contre cet acte, de la part de quelques membres de la famille des illustres maîtres, protestations d'autant plus justes que certains amateurs enthousiastes ont emporté chez eux, comme reliques, l'un une boucle de cheveux de Schubert, un autre un pan de l'habit de Beethoven, etc.

A Breslau, on a exécuté, le 7 novembre, *la Destruction de Jérusalem*, oratorio de Ferdinand Hiller.

En fait d'inventions, un Américain du nom de *Hachenberg* annonce le *piano télégraphique*. En établissant des fils conducteurs dans les maisons des abonnés, ces derniers peuvent se donner des solos de piano à toute heure de la journée et sur leur propre instrument, rien qu'en poussant un bouton. De dix à quatre heures, musique sérieuse, concertos, etc. De quatre heures à minuit, valses, polkas, contredanses; bref, toute sorte de musique légère.

Voici les titres des opéras joués en novembre, à Leipzig : *le Freyschütz*, *la Muette de Portici*, *Norma*, *les Puritains*, *le Maçon*, *Robert le Diable; Faust*, de Gounod; et *le Mariage aux lanternes*, d'Offenbach.

A Kœnigsberg, on a exécuté *la Fête d'Alexandre*, oratorio de Hændel.

Richard Wagner donne à Prague un concert, où il ne fait pas ses frais; par contre, son opéra *le Voltigeur hollandais* est fort goûté. En quittant Prague, M. Wagner a dû se rendre à Dresde, où on lui préparait des triomphes. — Cette dernière ville a remis en scène *la Famille suisse*, de Weigl, ouvrage qui a bien cinquante ans de date, et dont les mélodies simples et faciles ont été fort goûtées dans le temps.

Les nouvelles parisiennes données par le journal de Leipzig sont les suivantes : M. Gounod n'est pas malade. — M. Félicien David a retiré de l'Opéra *la Captive*, pour porter sa partition au Théâtre-Lyrique, le sujet ayant trop de ressemblance avec celui de *l'Africaine* de M. Meyerbeer.

On parle aussi des *Troyens;* mais je me suis dispensé de traduire cet alinéa, peu obligeant pour M. Berlioz.

Vous ne vous douteriez pas, Messieurs, que ces Allemands sont mieux au courant du ménage intérieur des théâtres de Paris que nous-mêmes. J'avoue que j'ignorais tout à fait qu'à l'une des représentations de *Lalla Rouck*, après l'air du ténor, un monsieur très-bien, des stalles, s'était écrié : « Viens m'embrasser, Montaubry! »

En Espagne, on continue d'écouter avec ravissement les solos de guitare dans les concerts.

M. Maier, bibliothécaire à Munich, a mis au jour deux opéras inédits de Scarlatti, *la Griselda* et *Laodicea e Berenice ;* la première de ces deux partitions a été découverte parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, l'autre à la Bibliothèque royale de Berlin.

Le *sénat de Hambourg* a refusé de voter 6,000 fr. pour baisser d'un demi-ton les instruments de l'orchestre ; l'un des membres a fait la motion d'accorder seulement 3,000 fr. et de ne baisser que d'*un quart de ton.*

A Vienne, l'*Académie de chant* exécute le *Requiem pour Mignon*, de Robert.

A Leipzig, une autre œuvre de Schumann est mise au jour pour la première fois : c'est sa musique sur le *Manfred* de Shakespeare ; on l'apprécie comme son ouvrage le plus complet ; bref, comme son chef-d'œuvre.

Dans le même mois de novembre on entend, à Leipzig, *Israël en Égypte*, de Hændel.

Le journal *les Signale* range les nouvelles diverses sous la rubrique facétieuse de *majeur* et *mineur*. Il prétend que la liberté théâtrale en France aura comme effet inévitable l'anéantissement des *influences féminines.* Suit une note assez curieuse sur le Japon : dans ce pays, les théâtres ont trois rangées de loges ; ces dernières si bien aménagées, que les dames peuvent y changer de toilette, ce qu'elles ne négligent pas de faire à chaque entr'acte.

Si vous êtes curieux, Messieurs, de connaître les modes artistiques de cet hiver, *les Signale* vous les donnent : *habit noir* quand les pianistes exécutent des sonates, concertos avec orchestre, et *habit vert* quand ils jouent leurs propres compositions.

En novembre, Richard Wagner se trouvait à Carlsruhe, où la cour avait l'intention de le fixer, si les conditions du compositeur avaient été plus modestes. M. Wagner demandait d'abord 18,000 fr. par an et sa vie durant, être logé gratuitement au château, sa loge spéciale au théâtre, et un équipage de la cour à sa disposition. Le journaliste ajoute malicieusement qu'on aurait accordé tout cela, si M. Wagner n'y eût mis une petite condition additionnelle, celle d'exécuter son opéra de *Tristan* dans un délai prochain.

Levassor donne à Vienne huit représentations ; il est goûté médiocrement, parce qu'au même théâtre on possède un imitateur de Levassor, imitateur très-fort, auquel le public s'était fait, de sorte que le modèle a paru faible à côté de sa copie.

A Vienne, les concerts des virtuoses passent de mode ; on s'acharne après les maîtres anciens, surtout Bach.

M. Brahms, l'une des étoiles actuelles de l'Allemagne, comme compositeur, est nommé directeur de l'Académie de chant à Vienne. — A Hambourg, le 26 novembre, exécution de l'oratorio *le Messie*, de Hændel; il y avait tant d'auditeurs que, non-seulement l'*Alleluia* s'est chanté devant le public debout (ce qui est traditionnel), mais à peu près tout l'oratorio, vu le manque de places. Mmes Titjens et Joachim chantaient les solos avec MM. Stockhausen et Brunner.

Dans le courant de ce mois, on a entendu à Londres l'oratorio *Élie*, de Mendelssohn, *le Messie* et *Judas Macchabée*, de Hændel.

En fait de nouvelles de Paris, on annonce l'apparition prochaine de *l'Africaine*, M. Meyerbeer se trouvant la main forcée par la veuve de M. Scribe, qui réclame 60,000 fr. de dommages-intérêts si l'ouvrage ne paraît pas en scène dans le courant de la saison de 1864.

La *Société de chant de Leipzig* a exécuté *la Cloche*, de Romberg; c'est une espèce d'ode symphonie, peu connue à Paris, et dont le mérite musical est assez contestable.

Le 8 décembre 1863, on a repris à Berlin l'*Orphée* de Gluck.

La *Société philharmonique* de Vienne a dit avec succès une symphonie de Rubinstein intitulée *Océan*.

Le 2 du même mois, Mme Schumann a joué, à Schwerin, différentes compositions de son mari; on a fait une véritable ovation à la célèbre pianiste allemande.

Le baryton *Pischek* est fêté au théâtre de Stuttgart comme un maître chanteur.

Le théâtre de Cobourg vient de donner un opéra nouveau en trois actes, *la Malédiction du chanteur*, musique de Langer.

Le 3 décembre courant, on a chanté, à Dusseldorf, *le Messie*, de Hændel.

Nouvelles parisiennes. Ne souriez pas à ce titre, Messieurs; il est très-curieux de voir de quelle façon on parle de Paris en Allemagne. Ainsi vous ne saviez peut-être pas plus que moi qu'à la salle de la Sorbonne une demoiselle Clémence Laval a joué ce mois-ci un morceau de piano de sa composition, intitulé *Regrets*, et qu'*elle a fait fureur*.

Les *Signale* reproduisent tout au long, en allemand, bien entendu, l'adresse à l'Empereur signée de quatre-vingts compositeurs de musique, dont MM. Auber, Meyerbeer, F. David, Gounod, Carafa. L'énumération s'arrête là. Le journal approuve fortement cet envoi (1).

M. F. Hiller a publié une opérette *sans texte*, à quatre mains. Je regrette que la moindre analyse ne soit jointe à cette composition, pour

(1) Voyez page 50.

vous mettre au courant de l'action dramatique de cette pièce d'un nouveau genre.

Je viens de vous lire, Messieurs, des éphémérides musicales, travail ingrat s'il en fut jamais, parce que sa première qualité est la brièveté; or, cette qualité touche de si près à la sécheresse, qu'il m'était bien difficile de suivre mon chemin sans broncher.

En parcourant ces cinq cents pages de texte serré, de cette phraséologie à perte de vue, particulière à la langue allemande, j'ai encore lu autre chose que des nouvelles diverses : je veux parler de l'impression générale. Voici ce qui ressort incontestablement de cette lecture : le mouvement actuel de la musique en Allemagne se résume en une sorte d'antagonisme entre la mélodie et l'harmonie, ces deux sœurs presque jumelles, destinées à vivre éternellement sous le même toit; bref, ce sont deux camps se disputant le *génie*.

Que l'harmonie soit en progrès, je l'admets volontiers, car je ne considère pas notre génération comme un peuple d'écrevisses; mais je mets une immense parenthèse entre la bizarrerie, le parti pris, l'aberration harmonique et l'*inspiration*.

Cette dernière procède de la vérité avant tout, et je ne vois pas la nécessité d'une enfilade de septièmes de toute espèce et de cadences rompues *pour dire bonjour à un ami*.

Je voudrais savoir si les compositeurs qui se complaisent à n'être jamais dans aucun ton, je voudrais savoir, dis-je, si ces compositeurs produiraient une œuvre bien remarquable, n'ayant à leur disposition que l'accord parfait et son premier renversement? Eh bien, Messieurs, vous savez que c'étaient là les éléments avec lesquels Palestrina et tant d'illustres maîtres de l'ancienne école italienne se sont acquis un nom impérissable en écrivant des chefs-d'œuvre.

Je m'arrête tout court, car je n'ai nullement l'intention de traiter à fond cette question; je rappellerai seulement, en terminant, que *la musique n'est point un enfant de l'harmonie:* c'est la mélodie qui lui a donné le jour; c'est elle, cette divine inspiration, qui a bercé son enfant dès la naissance du monde, qui lui donna des ailes sous le nom de fantaisie, et un *mentor* sous le nom d'harmonie.

Or, si cette harmonie est fille du ciel, comme disent les poëtes, c'est que la mélodie est le ciel lui-même.

LECTURE ET EXPÉRIENCES SUR L'ÉTUDE OPTIQUE DES SONS

PAR M. LISSAJOUS.

La *Société des Compositeurs*, dans sa séance du 26 décembre, a bien voulu faire trêve à ses travaux habituels pour prendre connaissance d'une méthode nouvelle destinée à rendre possible l'étude des sons à l'aide de l'œil. L'attention bienveillante de la Société pour l'exposé d'un travail qui ne touche que de loin à la musique, nous a vivement touché. Nous y avons trouvé une fois de plus la preuve que l'art et la science ne sont point incompatibles, et que les intelligences d'élite ne se renferment pas systématiquement dans des spécialités restreintes. L'art et la science n'ont qu'à gagner dans cette confraternité courtoise, et si elle pouvait se développer sous le patronage de la *Société des Compositeurs*, bien des difficultés qui sont aujourd'hui pendantes pourraient s'aplanir, ce qui ne serait pas sans intérêt pour l'enseignement scientifique et pour l'enseignement musical. Sans insister davantage sur ce point, nous entrons en matière.

Les sons ont leur origine dans un mouvement particulier des corps élastiques, le mouvement vibratoire. Ce principe peut se démontrer d'une foule de manières ; un des moyens les plus simples est le suivant : Prenons un diapason et fixons à l'une de ses branches une petite lame de métal mince taillée en pointe, ou même un fragment aigu découpé dans une plume, et faisons sonner le diapason ; puis appuyons la pointe sur une lame de zinc enduite de noir de fumée, et tirons vivement à nous le diapason de façon qu'il se meuve dans une direction qui soit parallèle à la longueur des branches : nous verrons que la pointe a laissé sur la lame une trace sinueuse ou une espèce de dentelure analogue à celle d'un feston de broderie. Cette dentelure n'a pu se produire que par un mouvement d'oscillation de la branche, pendant le mouvement de progression du diapason.

Toutes les fois que le diapason résonne, on voit cette dentelure se former; elle est d'autant plus ample que le son est plus intense, d'autant plus restreinte dans son amplitude que le son est plus affaibli. Elle indique donc que le son ne peut se produire sans que les branches du diapason oscillent de part et d'autre de leur position d'équilibre. C'est aussi à cette oscillation même que le son est dû.

L'étude du mouvement oscillatoire présente un vif intérêt, car toutes les particularités de ce mouvement donnent lieu à des impressions correspondantes sur l'organe auditif ; et en remontant à la cause même des sensations que l'oreille perçoit, nous devons nous éclairer sur la fidélité que cet organe présente dans ses appréciations.

Le son, étant un mouvement, doit pouvoir être étudié à l'aide de l'œil ; malheureusement ce mouvement est tellement rapide qu'il ne produit sur l'œil qu'une impression confuse. Heureusement certains artifices permettent de changer cette perception confuse et fugitive en une impression nette et persistante, et, par un heureux hasard, c'est précisément dans la comparaison des sons présentant les intervalles fondamentaux de la musique que cet effet se produit avec le plus de netteté.

L'appareil le plus commode pour ce genre d'expérience est le diapason. Tout l'artifice nécessaire pour rendre les sons en quelque sorte visibles consiste à coller sur l'une des branches, vers l'extrémité de la face convexe, un miroir plan ; pour que ce miroir ne gêne pas la vibration, on l'équilibre à l'aide d'un contre-poids placé sur l'autre branche.

Le diapason ainsi disposé peut facilement servir à mettre en évidence la cause première du mouvement vibratoire. A cet effet, on prend une source puissante de lumière (soleil ou lumière électrique), on fait passer un faisceau éteint par une ouverture, et on le dirige sur le miroir ; le diapason étant tenu dans la position verticale, on rejette ensuite le rayon sur un miroir tenu à la main, et de là on le renvoie sur un écran de papier blanc placé à plusieurs mètres de distance. Pour empêcher le faisceau de diverger et concentrer en un point la trace qu'il donne sur l'écran, on a soin de placer entre le diapason et le corps éclairant une lentille convergente d'un foyer convenable. Dès qu'on fait vibrer le diapason, le point lumineux se convertit en une ligne lumineuse verticale, dont la longueur croît avec l'intensité du son. Cet effet est facile à expliquer : Lorsque le diapason vibre, le miroir oscille et s'incline tantôt en avant, tantôt en arrière ; le rayon réfléchi éprouve le même mouvement et vient frapper l'écran, tantôt plus haut, tantôt plus bas ; seulement ce mouvement d'oscillation s'effectue avec une telle rapidité que l'œil, au lieu de voir le point lumineux monter et descendre sur l'écran, le voit à la fois dans toutes les positions qu'il occupe successivement. C'est en effet un fait bien connu que les impressions visuelles ne cessent pas immédiatement après leur production. Il s'écoule environ un quinzième de seconde entre le moment où l'œil est frappé par la lumière et le moment où l'impression s'éteint. Par conséquent, il suffit que le diapason effectue plus de quinze oscillations complètes, aller et retour, dans une seconde, pour que le trajet parcouru par le point lumineux reste éclairé dans toute son étendue.

Si l'on profite du moment où le diapason vibre, pour déplacer le rayon réfléchi dans le sens horizontal en faisant tourner le deuxième miroir, alors la pointe du faisceau lumineux, au lieu d'osciller au même point de l'écran, oscille dans des régions de plus en plus éloignées du point

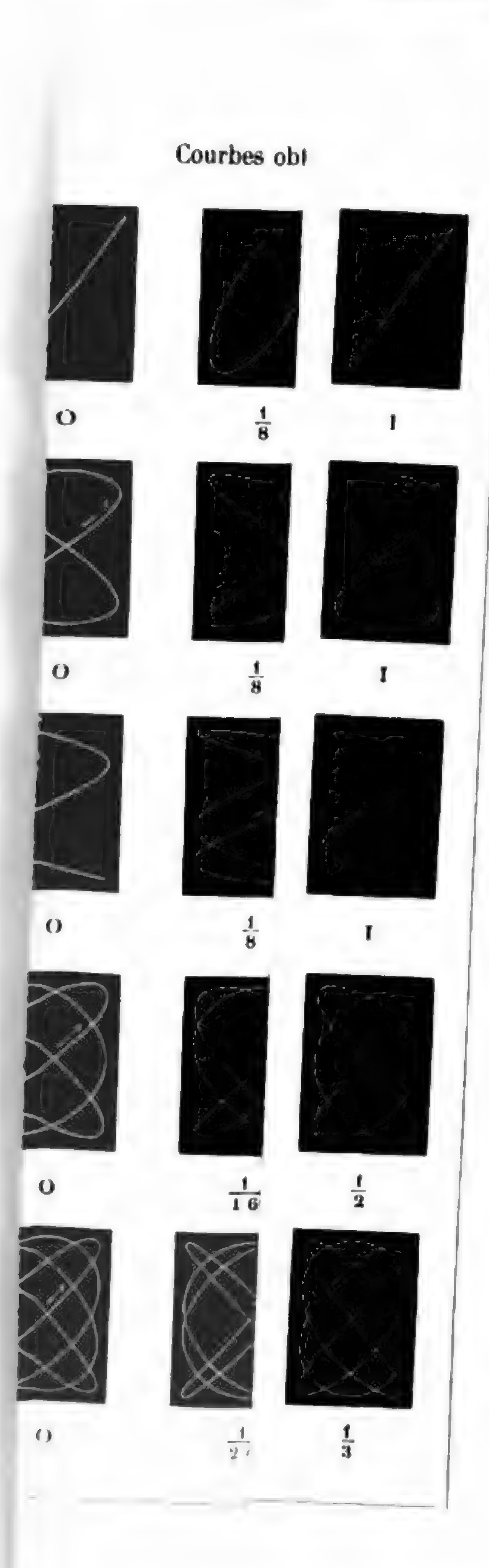
de départ, et décrit une succession de sinuosités que l'œil voit illuminées simultanément. Cette expérience démontre donc de la façon la plus nette la cause première du son, c'est-à-dire le mouvement oscillatoire du corps sonore.

Pour comparer les sons entre eux, l'expérience se dispose autrement. On place les deux diapasons à comparer l'un vis-à-vis de l'autre, de façon que leurs miroirs soient en regard; seulement, le plan des branches pour l'un des diapasons est vertical, il est horizontal pour l'autre.

Un faisceau de lumière parti de la lampe électrique tombe sur le premier miroir, et de là sur l'écran; une lentille placée sur le trajet du faisceau en concentre les rayons de manière à donner sur l'écran une image circulaire, nette et brillante. Si l'on fait vibrer le diapason vertical seulement, on obtient sur l'écran une ligne lumineuse verticale produite par l'oscillation rapide du faisceau de lumière dans le sens vertical; si l'on fait vibrer le diapason horizontal seulement, il se produit une ligne horizontale; si l'on fait vibrer les deux diapasons à la fois, l'image se meut sur l'écran dans le sens horizontal et dans le sens vertical à la fois, et devient dans son mouvement une courbe fermée dont la forme dépend du rapport des deux sens. Cette courbe apparaît en traits de feu sur l'écran.

Si les diapasons sont à l'unisson, ils exécutent le même nombre de vibrations dans le même temps : la figure obtenue est alors une ligne droite ou une ellipse, qui peut parfois devenir un cercle parfait. Les diverses figures données par des diapasons à l'unisson sont représentées dans la planche A. Dans le cas où l'unisson est parfaitement rigoureux, celle des figures obtenue au début se maintient pendant toute la durée de la vibration, en éprouvant dans ses dimensions une diminution progressive en rapport avec la diminution d'amplitude des vibrations elles-mêmes.

Si l'accord des deux diapasons n'est pas rigoureux, la figure se transforme progressivement, et passe par toutes les formes successives indiquées au tableau. Cette transformation est d'autant plus rapide que le désaccord est plus grand, et elle fournit la mesure exacte du désaccord. En effet, chaque fois que la figure, après avoir passé par le cycle complet de ses transformations, reprend sa forme primitive, on est sûr que l'un des diapasons a exécuté une vibration complète de plus que l'autre. Ainsi, s'il faut 60" pour que la figure primitive se reproduise, l'un des diapasons fait dans 60" une vibration double de plus que l'autre. Si l'on opère par exemple sur des diapasons dont l'un donne le *la* normal de 870 vibrations simples, ou 435 vibrations doubles par seconde, il y a donc un désaccord entre ces deux diapasons égal à


Courbes obt
O
1/8
I
O
1/8
I
O
1/8
I
O
1/16
1/2
O
1/3

1 vibration sur 435 $\times$ 60 ou $\frac{1}{26,100}$. Ces nombres donnent une idée de la sensibilité de la méthode.

Dans le système d'expériences que nous décrivons, chaque intervalle musical a sa représentation optique ; le Tableau nous montre les figures de l'octave, de la quinte, de la tierce majeure ; et dans chacun de ces cas, comme dans celui de l'unisson, le désaccord se manifeste par une transformation progressive de la figure, l'accord par la persistance de la figure initiale.

Il peut paraître singulier au premier abord qu'à un seul et même intervalle musical correspondent plusieurs figures. Cet effet est dû à ce que deux corps vibrants peuvent être rigoureusement d'accord, soit à l'unisson, soit à l'octave, soit à la quinte, etc..., et cependant vibrer de telle façon que le commencement de la vibration de l'un corresponde non pas au commencement de la vibration de l'autre, mais à un point intermédiaire éloigné du commencement d'une quantité égale à une fraction plus ou moins grande de la vibration totale. Cette fraction est ce qu'on appelle la différence de phase des deux mouvements vibratoires, et c'est elle qui détermine la forme particulière de la figure.

Il est utile de reconnaître, indépendamment de la sensation produite sur l'oreille, à quel intervalle musical on a affaire, car, par une heureuse circonstance, on trouve inscrits dans la figure les deux nombres qui caractérisent le rapport numérique des sons soumis à l'expérience. Par exemple, si le rapport est celui de 2 à 3 (quinte), et si le diapason vertical fait 2 vibrations pendant que le diapason horizontal en fait 3, le point lumineux dont le mouvement détermine la production de la figure atteindra deux fois la limite de son excursion dans le sens vertical, tandis qu'il atteindra trois fois la limite de son excursion dans le sens horizontal. Cette figure présentera donc deux sommets arrondis à sa partie supérieure, tandis qu'elle en présentera trois à sa partie droite ou gauche. Ainsi, les nombres caractérisant le rapport des sons seront en quelque sorte inscrits dans la figure.

Tels sont les caractères optiques auxquels se reconnaissent les rapports numériques des sons ; les diapasons armés de miroirs ne sont qu'un moyen particulier de réaliser les expériences sur une grande échelle. Mais la méthode peut se généraliser par un moyen simple que nous allons indiquer. Pour comparer en effet deux sons entre eux, il suffit de les comparer à un troisième arbitrairement choisi, et ce troisième son est obtenu à l'aide d'un diapason qui porte à l'une de ses extrémités l'objectif d'un microscope ; ce diapason est fixé sur un support qui soutient l'oculaire du même microscope. Les deux verres sont placés en regard l'un de l'autre dans la position qu'ils occuperaient si le microscope

était monté à la manière ordinaire, et le tuyau même qui porte l'oculaire se prolonge jusqu'à quelques millimètres de l'objectif, mais sans le toucher. C'est à l'aide de cet appareil qu'on regarde le corps vibrant que l'on veut étudier, et on a eu soin préalablement de produire sur la surface quelque éraillure que l'on éclaire de façon à lui donner dans le champ du microscope l'apparence d'un point brillant. Si l'on fait vibrer le diapason, l'objectif qu'il porte vibre aussi, et le point brillant se convertit dans le microscope en une ligne lumineuse perpendiculaire aux branches du diapason. Si au contraire on fait vibrer le corps sonore seulement, on a une ligne lumineuse, et l'on peut, en déplaçant le microscope, amener cette ligne à avoir une direction perpendiculaire à l'autre. Faisons maintenant vibrer à la fois le corps et le diapason, et nous aurons la courbe lumineuse produite par la combinaison des deux mouvements, courbe caractéristique de l'intervalle duquel on s'occupe. On peut ainsi comparer au diapason du microscope tels corps sonores que l'on voudra, cadres, timbres, plaques membranes; et de cette comparaison on déduira le rapport que les sons de ces corps ont entre eux.

C'est par ce moyen que sont comparés au diapason type déposé au Conservatoire impérial de Musique tous les diapasons qui sont livrés au commerce avec le poinçon officiel.

Parmi les phénomènes qui se présentent dans l'étude des sons, il en est un qui est bien connu des musiciens : c'est le phénomène du battement. Il est dû à la concordance et à la discordance périodiques des mouvements vibratoires communiqués à l'air par deux corps sonores dont l'accord est légèrement altéré.

Ce phénomène a dans la méthode optique d'étude des sons une représentation curieuse. Supposons, en effet, qu'on opère avec deux diapasons à miroir, et qu'au lieu de les placer rectangulairement, on les dispose tous deux dans la direction verticale, en les faisant vibrer on aura sur l'écran une ligne lumineuse dans laquelle les deux mouvements oscillatoires se composeront, et, si l'accord n'est pas irréprochable, on verra la ligne éprouver des allongements et raccourcissements alternatifs dans lesquels chaque pulsation complète correspondra à un battement.

Cette méthode peut également servir à contrôler le jugement de l'oreille; elle donne en effet le moyen de comparer avec certitude les mouvements vibratoires des corps sonores, et à reconnaître par cela même dans quelles circonstances l'oreille même la plus exercée est induite en erreur, dans quelles conditions au contraire l'oreille même la moins musicale peut être fidèle et sensible. J. Lissajous.

SÉANCE ANNUELLE (7e *bis*).

30 JANVIER 1864.

SOMMAIRE :

1. Rapport sur l'état de la Société, par M. Eugène Ortolan, secrétaire adjoint.
2. Tirage au sort (conformément à l'article 18 des Statuts) des cinq membres sortants (du Comité).
3. Election de cinq membres du Comité.

RAPPORT

Fait à l'Assemblée générale de la Société des Compositeurs de musique, le samedi 30 janvier 1864, au nom du Comité

PAR M. EUGÈNE ORTOLAN, SECRÉTAIRE-ADJOINT.

MESSIEURS ET CHERS CONFRÈRES,

Au moment où va se terminer la première année depuis la fondation de la *Société des Compositeurs de musique*, et où vous êtes appelés, conformément à nos règlements, à renouveler en partie les membres du Comité d'administration, vos délégués vous doivent compte de l'accomplissement du mandat que vous leur avez donné. Mes collègues m'ont confié le soin de vous présenter un rapport sur les travaux de l'année, et je vais, en leur nom, m'acquitter de cette tâche, que votre bienveillance voudra sans doute me rendre plus facile.

Mais, avant de vous dire ce que nous avons fait, permettez-moi de vous rappeler brièvement l'origine de notre association, et le but qu'elle se propose.

Depuis longtemps déjà, bien avant la formation de notre Société, la plupart d'entre nous éprouvaient le désir de se créer un point de réunion où il fût toujours possible de se retrouver. Ceux qui, à peu près du même âge, s'étaient connus dans la communauté de leurs premières études, s'étaient souvent perdus de vue; depuis ce moment, entraînés de côtés différents par leurs occupations, ils ne se rencontraient plus guère qu'à des intervalles éloignés, par hasard. Quant à leurs aînés dans la carrière de l'art, et à ceux qui les avaient suivis, ils n'avaient pas avec eux de lien nécessaire.

Préoccupés de cette idée, quelques-uns des membres actuels de la

Société se réunirent, vers le milieu de l'année 1862, dans l'un des salons du café Grétry, un nom de bon augure, pour aviser aux moyens de réaliser une association des compositeurs de musique. Après s'être communiqué leurs sentiments à ce sujet et avoir posé les bases de l'association, ils se séparèrent au moment des vacances, en convenant de se revoir à la rentrée, augmentés de tous les adhérents que chacun chercherait de son côté.

Un projet de règlement fut discuté entre les nouveaux associés, puis définitivement adopté; et enfin, le 6 décembre 1862, un Comité d'administration fut élu. Telle est l'origine de la *Société des Compositeurs de musique*, qui comptait alors 49 membres.

L'objet de cette Société n'est pas le même que celui de l'association des auteurs dramatiques. Celle-ci se propose principalement de régler de justes conditions rémunératoires entre les auteurs et les directeurs de théâtre, et elle se charge d'effectuer les perceptions; elle n'admet donc dans son sein que les compositeurs d'ouvrages lyriques : tous ceux d'entre nous qui écrivent pour le théâtre appartiennent à cette association, et ils ont toujours trouvé auprès de leurs confrères des lettres un accueil sympathique, non moins qu'un concours actif pour le maintien de leurs droits. C'est surtout au moment où un nouveau régime des théâtres est appelé à multiplier les rapports des directeurs et des auteurs dramatiques, qu'il appartient à ceux-ci, tant littérateurs que compositeurs, de conserver l'union nécessaire à la protection réciproque de leurs intérêts légitimes.

Quant à la *Société des Compositeurs de musique*, elle appelle tous ceux qui cultivent une branche quelconque de la composition musicale, sans aucune distinction; elle comprend tous les genres : composition religieuse, symphonique ou lyrique; musique instrumentale et vocale; musique de chambre; compositions pour des instruments traités en solo; musique chorale; plain-chant; études didactiques; archéologie et littérature musicales; en un mot, tout ce qui peut contribuer au développement de l'art si complexe du compositeur.

Le but de la Société est résumé dans l'article 1er de nos statuts :

« Fonder un centre permanent de réunion pour établir et maintenir entre les compositeurs de musique des relations sympathiques et suivies; — sauvegarder, par une entente cordiale, tous les intérêts artistiques des sociétaires; — donner, enfin, une impulsion puissante et féconde à l'art musical. »

Je ne saurais mieux dire que de répéter ici quelques-unes des paroles que nous a adressées, à ce sujet, notre président, dans la première de nos réunions. Après avoir examiné successivement les avantages de

l'association, au point de vue des intérêts matériels comme à celui des intérêts les plus élevés de l'art, M. Ambroise Thomas ajoutait :

« Il est une autre considération qui, je l'avoue, me touche peut-être plus encore : c'est la bonne confraternité qui doit naître de nos rapports assidus. Quelques-uns de nous étaient liés déjà par d'anciennes et amicales relations; d'autres s'appréciaient, s'estimaient sans se connaître. En nous réunissant, en nous voyant souvent, nous apprendrons tous à nous connaître mieux, à nous aimer davantage. Un groupe bienveillant sera toujours prêt à applaudir à nos succès, prêt à nous consoler dans nos défaites. — Non, Messieurs, ce n'est point à une assemblée comme la nôtre que l'on pourra donner le nom de coterie. Une coterie est un faisceau de préjugés et d'ambitions mesquines. Notre association, c'est la réunion des amis du grand art, cherchant à aplanir les difficultés pour ceux qui entrent dans la carrière, et à soutenir le courage de ceux qui ont déjà lutté beaucoup, et qui auront à lutter encore. »

La première démarche de votre Comité, qui n'a fait, en cela, que se rendre l'interprète des sentiments de tous, a été de réclamer pour l'association le patronage du compositeur éminent que l'école française s'honore d'avoir pour chef. M. Auber a gracieusement accepté le titre de président d'honneur de la Société. Parmi les membres du Comité, M. Ambroise Thomas a bien voulu se charger de la présidence active, qui lui a été unanimement offerte; M. le prince Poniatowski et M. Bazin ont été nommés vice-présidents; les diverses fonctions du bureau ont été réparties entre les autres délégués.

Le Comité a dû s'occuper ensuite du soin de solliciter la reconnaissance légale de la Société. Les formalités relatives à ce point important ont nécessité quelques délais, et ce n'est que le 4 avril que nous avons reçu l'autorisation administrative de nous constituer. Cette autorisation, qui nous donne désormais une existence régulière, nous a été accordée d'après une décision concertée entre LL. EExc. M. le ministre d'Etat et M. le ministre de l'instruction publique et des cultes. Il est utile de remarquer, à ce sujet, qu'en approuvant nos statuts, l'arrêté qui nous autorise nous interdit d'y rien changer sans requérir une nouvelle approbation. Cette disposition doit nous engager à ne pas faire légèrement appel à l'article 43 de notre acte de société, en vertu duquel les statuts peuvent toujours être révisés du consentement des deux tiers des membres effectifs, présents en assemblée générale convoquée à cet effet. Mais enfin, et c'est là le fait essentiel, notre Société est actuellement reconnue et autorisée par l'administration, sur l'avis conforme des ministres compétents.

Tandis que nous étions en instance pour obtenir notre autorisation, nous organisions les séances mensuelles et hebdomadaires, ainsi que la bibliothèque de la Société, dont il est fait mention dans nos statuts.

En ce qui concerne les séances mensuelles, le Comité a pensé que des lectures sur des sujets relatifs aux diverses parties de l'art musical présenteraient pour nous tous un attrait plus réel que l'audition d'œuvres instrumentales ou vocales. Nous avons donc accordé une part beaucoup plus restreinte à ces dernières, et nous avons cru ne devoir les admettre qu'autant que, par leur nature, elles pourraient nous offrir un but sérieux. Le Comité a, d'ailleurs, fait tous ses efforts pour rendre le programme des séances aussi intéressant et aussi varié que possible, et il doit adresser ici, en votre nom, des remerciements aux hommes de talent qui ont bien voulu lui prêter leur concours.

Quant aux séances hebdomadaires, que nous appelons nos samedis intimes, elles sont destinées, comme vous le savez, à nous offrir une occasion de réunion qui nous permette de nous connaître, d'échanger nos idées, de nous communiquer nos impressions, de nous entretenir de nos intérêts, et surtout de nous encourager mutuellement en nous faisant part de nos travaux et de nos productions. On a exécuté en tout onze morceaux, répartis entre trente samedis environ (1).

Je ne sais, Messieurs, si vous partagerez sur ce point le sentiment du Comité; mais, dans son opinion, il est regrettable que nos séances hebdomadaires réunissent quelquefois un trop petit nombre de confrères, et ne leur aient fait connaître que si peu d'œuvres nouvelles. Cependant ces réunions intimes sont, en quelque sorte, l'âme de la Société; plus que les séances mensuelles, elles peuvent contribuer à développer des relations amicales et artistiques entre les membres de l'association, précisément par cela même qu'elles sont moins solennelles : si elles n'offrent pas un public très-nombreux, elles donnent toujours à l'auteur la certitude d'être apprécié par des auditeurs spécialement compétents et dont la sympathie comme les encouragements et les bons conseils lui sont acquis d'avance.

Il est donc très-désirable de voir nos samedis ordinaires plus généralement suivis par chacun de nous, et occupés par des auditions musicales plus fréquentes. Nous vous convions tous à y participer le plus possible, tour à tour, en qualité d'auteurs et d'exécutants; mais c'est là un vœu que le Comité ne peut que vous soumettre, et qu'il n'appartient qu'à vous de réaliser.

Le chapitre 6 de nos statuts est relatif à la formation d'une bibliothèque.

(1) Voir les deux premiers numéros de nos *Bulletins*

Le choix du bibliothécaire nous était indiqué d'avance : cette fonction revenait de droit à notre collègue Wekerlin, dont les travaux bibliographiques sont connus de chacun de vous.

Le fonds de la bibliothèque doit être formé, dit l'article 39, par des dons volontaires, par le dépôt des œuvres des sociétaires, et enfin par des acquisitions aux frais de la Société.

Votre bibliothèque a reçu, cette année, les dons suivants :

OUVRAGES DIVERS.

Essais sur la musique, par Grétry; 3 vol. donnés par M. Wolff.

Voyage d'un mélomane à travers l'Exposition universelle de Londres, par M. le comte Ad. de Pontécoulant; offert par l'auteur.

Histoire de la musique et *Histoire des musiciens de la Bourgogne*, par M. Ch. Poisot; offerts par l'auteur.

Histoire de la musique religieuse et *Traité de plain-chant*, par M. Félix Clément; offerts par l'auteur.

Histoire de la Société des concerts, par M. Elwart; offert par l'auteur.

Technie, ou Lois générales du système harmonique, par M. le comte Durutte; offert par l'auteur.

PARTITIONS RÉDUITES AU PIANO, OFFERTES PAR DIFFÉRENTS ÉDITEURS DE MUSIQUE.

Les Saisons, de Haydn; donné par M. Heugel.

La Servante-maîtresse, de Pergolèse, et *Zémir et Azor*, de Grétry, donnés par M. Girod.

Les Troyens, de M. Berlioz; donné par M. Choudens.

Le Tannhauser, de Wagner; donné par M. Flaxland.

Le Maître de chapelle, de Paër; donné par M. Colombier.

PARTITIONS D'ORCHESTRE.

Le Château de la Barbe-Bleue, opéra-comique en trois actes, par M. Limnander; offert par l'auteur.

Symphonie en *si bémol* et *Concerto* avec orchestre, par M. L. Kreutzer, offerts par l'auteur.

Les ouvrages déposés par les sociétaires s'élèvent à un peu plus de soixante, parmi lesquels il n'y a pas une seule grande partition.

On trouvera peut-être ce chiffre bien minime, si l'on se rappelle les dispositions de l'article 40 de nos statuts, d'après lequel les membres

actifs doivent remettre à la bibliothèque un exemplaire des ouvrages qu'ils auront publiés depuis leur admission, et principalement les partitions d'orchestre. C'est que cette obligation n'a pas été exactement remplie par tous les associés, malgré les avis réitérés de votre bliothécaire. L'utilité de ce dépôt n'a sans doute pas été généralement saisie. Il ne s'agit pas d'entasser sans but des volumes dans une armoire : la Société s'était proposé d'avoir à proximité une collection dans laquelle chacun de nous pût toujours consulter telle ou telle œuvre, soit pour l'exécuter à nos samedis intimes, en tout ou par fragments, soit pour y étudier personnellement quelque tour mélodique piquant, une harmonie nouvelle, des coupes originales et peu employées. Ce dépôt, régulièrement accompli, présenterait, au bout d'un certain laps de temps, le résumé complet du mouvement musical en France. J'ajouterai, de plus, qu'il pourrait fournir des pièces de conviction, en cas de contrefaçon, car toutes les œuvres sont exactement datées et soigneusement inscrites sur un registre spécial, tenu par M. Wekerlin. Nous ne saurions donc trop vous engager, Messieurs, à hâter la remise de vos œuvres à la bibliothèque.

Le Comité a décidé qu'une somme de 100 fr. serait mise à la disposition du bibliothécaire pour achats d'ouvrages, reliures et aménagements divers.

Sur cette somme, 20 fr. ont été consacrés à l'acquisition de la grande partition du *Pré-aux-Clercs*, dans une vente qui a eu lieu dernièrement à Strasbourg;

5 fr. pour l'*Euridice* de Jacopo Peri, ce premier essai de la musique dramatique, fait en 1600, dont vous a entretenus M. Gevaërt dans son *Étude sur l'origine et la forme de l'air* pendant la première période de l'opéra italien;

4 fr. pour 3 volumes intitulés *Parodies bachiques*, publiés par Ballard (1700 à 1702).

Quant aux journaux, nous ne recevons, jusqu'à présent, que *les Signale* de Leipsig, qui nous parvient régulièrement. Mais votre bibliothécaire se propose de faire des démarches pour obtenir, de plus, un journal italien et un journal anglais.

En résumé, messieurs, la bibliothèque se compose de 83 numéros, et nous avons tout lieu d'espérer un prompt accroissement de ce nombre, si vous voulez bien donner toutes vos œuvres.

Le compte rendu des opérations de la Société me conduit à vous entretenir de la question financière. A ces mots de *question financière*, vous éprouvez peut-être quelque appréhension; vous vous imaginez que le rapporteur va sortir de sa poche une longue liste de dépenses,

et la déployer à vos yeux comme Leporello déroule devant dona Elvira le catalogue interminable des succès de Don Juan ; vous croyez voir l'orateur embarrassé faisant des efforts pour justifier devant l'assemblée la nécessité de chaque emprunt fait au fonds social ; vous craignez qu'après mainte précaution oratoire, il n'arrive à exposer une situation difficile, et à conclure enfin par un nouvel appel de fonds? J'ai hâte de vous rassurer, Messieurs, il n'en est heureusement rien.

Si nous avons trouvé un bibliothécaire des plus zélés, nous avons su rencontrer un trésorier modèle ; je serais plus exact de dire un *donateur perpétuel*. Je cherche en vain, sur le compte de M. Wolff, le chiffre des dépenses indiquées à l'article 37 de nos statuts : frais de loyer, éclairage et chauffage du local, frais de service, frais de bureau. Je cherche, et je ne trouve que des zéros dans la colonne. C'est le trésorier qui a pourvu à tout.

De cette manière, l'exposé de notre budget devient facile.

Les recettes se composent de 136 cotisations à 10 fr. chaque, soit.	1.360 fr. »
plus une somme de.	88 fr. »
payée par les divers membres du Comité, à titre d'amendes, les jours assez rares, comme vous le voyez, de leurs inexactitudes. En tout	1.448 fr. »
Les dépenses se sont élevées au chiffre de.	627 fr. 80
dont 491 fr. pour impression des bulletins de la Société, lettres et circulaires ; 53 fr. pour timbres et affranchissements ; 35 fr. pour la gravure d'un timbre, et 48 fr. 80 cent. pour frais divers.	
Il reste donc en caisse.	820 fr. 20

sans compter le prix des cotisations de l'année courante, qui ne se trouve pas compris dans cette somme.

Heureux budget, qui ne se solde que par un excédant de recettes ! Messieurs, si vous êtes satisfaits de votre trésorier, je vous laisse le soin d'approuver ses comptes.

J'ai dit, au commencement de ce rapport, qu'aux élections dernières la Société se composait de 49 membres. En jetant les yeux sur cette réunion, il est facile de voir que le nombre des sociétaires s'est beaucoup augmenté.

Le Comité, Messieurs, s'est conformé à l'esprit de l'association en recherchant la coopération de tous ceux qui appartiennent à l'art de la composition musicale, sans faire aucune différence de genre, d'école ni de système. S'il est, cependant, quelques compositeurs dont votre association attende encore l'adhésion, veuillez croire que ces absences

regrettables ne sauraient être imputées à la négligence de vos délégués. La plupart, du reste, se sont empressés de répondre à notre appel; au lieu de 49 sociétaires, nous en comptons aujourd'hui 139, soit 90 membres de plus que l'année dernière : ainsi le nombre des associés a été presque triplé dans l'espace d'un an.

Mais, si la Société s'est rapidement accrue par d'heureuses adjonctions, la mort nous a déjà fait subir, dans une période si courte, de pénibles retranchements.

Nous avons eu le regret de perdre M. Dufresne, compositeur distingué, et le célèbre pianiste Emile Prudent. Les notices nécrologiques qui vous ont été lues sur ces deux confrères par M. Poisot me dispensent de vous donner ici un résumé de leurs travaux.

Un autre sociétaire, M. Beaulieu, nous a encore été enlevé.

M. Martin Beaulieu, né le 11 avril 1791, avait étudié la composition sous la direction de Mehul. Dès son premier concours, en 1810, il obtint le grand prix de Rome. Retiré depuis à Niort, il avait fondé l'Association musicale de l'Ouest, qui réunit les départements des Deux-Sèvres, de la Vienne, de la Charente, de la Haute-Vienne et de la Vendée. Plus tard, M. Beaulieu avait été nommé correspondant de l'Académie des beaux-arts. Enfin, dans les dernières années de sa vie, il s'était presque exclusivement consacré à l'organisation d'une autre Société musicale, la Société des Concerts annuels de musique classique.

J'ai encore à vous parler, Messieurs, d'une question des plus intéressantes pour chacun de vous, de la plus vitale, de celle à l'étude de laquelle nous nous sommes principalement appliqués cette année : je veux dire la question de la libre exploitation des théâtres.

Vous savez qu'un peu avant la fondation de la Société, M. Vogel était le *dépositaire* et le promoteur d'une pétition qui avait pour but de demander la liberté des théâtres, non pas, il est vrai, d'une manière complète, mais applicable, du moins, aux théâtres de musique. Cette pétition avait été rédigée par M. Halévy, enlevé trop tôt à l'art, dont il est une des plus grandes gloires, et qui savait unir à un talent si élevé les plus véritables sympathies pour les jeunes auteurs. Plus d'une fois, M. Halévy avait essayé de faciliter l'accès de la scène à ses disciples, et le résultat de ses efforts avait été de le convaincre que le meilleur de tous les protecteurs serait *la liberté*.

Appelé par vos suffrages à faire partie de votre Comité, M. Vogel n'a pas cru qu'il lui fût permis de procéder par une action isolée. Il a pensé qu'une fois la *Société des Compositeurs de musique* constituée, c'est à elle qu'appartient désormais le droit de se rendre spécialement l'inter-

prête des vœux des compositeurs, et il a déposé sur le bureau la pétition de M. Halévy, déjà couverte de nombreuses adhésions.

Le principe de la liberté a été admis à l'unanimité, avec le même empressement de la part des membres du Comité dont les ouvrages n'ont pu se produire que peu souvent sur les scènes privilégiées, que de la part de ceux qui, par leur position acquise, pouvaient être considérés comme beaucoup plus désintéressés dans l'adoption de cette mesure. La question a été mise immédiatement à l'étude et a occupé plusieurs séances du Comité.

L'examen sérieux dont elle a été l'objet nous a tous convaincus que, si le principe est incontestable, les meilleurs esprits pouvaient se trouver très-divisés d'opinion sur le choix des moyens pratiques d'en obtenir la réalisation. Dans la poursuite d'un intérêt aussi grave, nous avons craint de prendre des déterminations qui n'obtinssent pas votre entier assentiment. Il avait donc été décidé qu'avant d'adopter aucune résolution définitive, l'assemblé générale serait consultée. Une sous-commission avait été chargée de préparer un mémoire détaillé, tant sur les difficultés de la question que sur les diverses solutions dont elle paraissait susceptible. Ce mémoire devait vous être soumis, et, après votre décision, nous aurions pu marcher résolûment dans le sens que vous nous auriez désigné.

Mais, près du moment de vous réunir, la lecture du discours adressé par l'Empereur aux grands corps de l'État, le 5 novembre dernier, nous a appris que la suppression des priviléges exclusifs des théâtres était définitivement entrée dans les vues du Gouvernement. Dès lors, au lieu d'un mémoire consultatif, nous n'avons plus eu qu'à vous présenter une lettre de remercîments à l'Empereur, lettre que vous avez tous signée, qui a été envoyée à Sa Majesté, et que vous avez pu voir reproduite par le *Moniteur* de l'Empire et par les principaux journaux.

Depuis, le décret du 6 janvier a organisé la liberté des théâtres sur les bases les plus larges.

Aux termes de ce décret, les priviléges exclusifs sont supprimés; toute personne peut faire construire et exploiter un théâtre; le principe de la libre exploitation est appliqué à la ville de Paris comme aux plus petites villes de France. Et cette dernière concession ne laisse pas d'être plus utile qu'on ne saurait le croire au premier abord; car, si les villes des départements ne sont peut-être pas appelées de longtemps encore à créer isolément des ouvrages nouveaux, la possibilité d'y donner des représentations, indépendamment de tout privilége, facilitera la formation, à Paris, de troupes théâtrales, qui monteront, pour aller les jouer successivement dans plusieurs villes, non-seulement des pièces du répertoire, mais très-probablement aussi des opéras inédits.

De plus, la spécialité des genres est également abolie : les théâtres pourront représenter des ouvrages dramatiques de toute nature. Et, remarquez-le bien, Messieurs, cette disposition est, pour nous, la plus importante du décret. En effet, le goût de la musique est de plus en plus répandu ; il y avait une disproportion notoire, au point de vue des tendances du public, entre le nombre des théâtres purement littéraires et celui des théâtres consacrés à la musique, disproportion que le principe de la libre concurrence me paraît destiné à faire nécessairement disparaître. Construira-t-on beaucoup plus de salles nouvelles qu'il n'en a été récemment abattu, de manière à augmenter l'ensemble des théâtres de Paris? C'est une question très-discutée ; mais ce qui peut se prévoir facilement, c'est que, parmi les théâtres qui ne réussiront pas dans leur exploitation, plusieurs chercheront à se relever en appelant la musique à leur secours, de sorte que le nombre des théâtres lyriques sera réellement accru. En outre, il y a des entreprises qui, sans renoncer à la représentation des pièces littéraires, pourront faire quelquefois, dans le domaine musical, des incursions plus ou moins étendues, dont seront appelés à profiter les jeunes compositeurs. Pour citer un exemple qui s'est produit autrefois dans ce genre sur un théâtre mixte, je rappellerai *le Siége de Missolonghi*, pièce hellénique, qui obtint du succès à l'Odéon dans le temps de la guerre de l'indépendance de la Grèce, et qui fournit à Hérold l'occasion de faire entendre quelques morceaux très-appréciés. Ainsi, nous pouvons dire que nous avons le droit d'être admis à faire représenter nos œuvres sur toutes les scènes théâtrales.

Cependant les subventions accordées aux théâtres lyriques existant déjà ne sont pas supprimées. Le régime de la libre exploitation se concilie avec un système d'encouragements pour des scènes destinées à maintenir le niveau de l'art, et il ressort clairement de l'art. 7 du décret que les obligations résultant des cahiers des charges imposés aux théâtres subventionnés sont intégralement maintenues.

L'art. 6 établit une différence marquée entre les entreprises artistiques et les cafés concerts ou cafés chantants : ces derniers sont considérés comme des exploitations industrielles d'un genre spécial et restent soumis à l'obtention de l'autorisation administrative.

Enfin, les théâtres peuvent représenter indifféremment tous les ouvrages, français ou étrangers, appartenant au domaine public. Je le sais, Messieurs, les opinions sont très-partagées, parmi vous, sur les effets de cette disposition. Quelques-uns craignent que le domaine public et la traduction, auxquels nos premières scènes lyriques font déjà de si larges emprunts, ne viennent encore absorber les scènes nouvelles qui pourront s'élever à la faveur de la liberté. Néanmoins, d'autres

pensent que cette appréhension est exagérée. Il faut considérer, en effet, que ceux des ouvrages anciens qui, par un mérite intrinsèque, supérieur aux variations de la forme, offrent les chances d'une reprise fructueuse, sont, en somme, très-peu nombreux. Ce sont presque toujours les mêmes œuvres que l'on voit reparaître tour à tour comme par une sorte de roulement, et c'est surtout au nombre restreint de nos scènes lyriques qu'il faut attribuer le plus souvent le juste empressement du public pour l'audition d'œuvres remarquables, inconnues quelquefois de toute une génération. Mais lorsque, les théâtres s'étant multipliés, les chefs-d'œuvre n'auront pas été tenus longtemps éloignés de l'affiche, ils exerceront avec continuité une haute action sur les progrès de l'art, sans offrir cependant l'attrait factice d'une nouveauté relative; et, perdant en partie leur influence, au point de vue de la recette, à cause de leurs succès même sur les plus petites scènes, ils cesseront de produire des bénéfices aussi avantageux dans les théâtres de premier ordre. Les directeurs des grandes entreprises seront donc conduits, par là, à chercher plus fréquemment, à côté des ouvrages des maîtres, des ressources dans la création de pièces nouvelles.

Quoi qu'il en soit, la libre exploitation du domaine public est consacrée par la législation actuelle; et il faut bien reconnaître qu'en accordant aux théâtres la faculté de jouer des pièces de tous les genres, il eût été peu conséquent de les priver précisément du droit de représenter celles du domaine public, qui est la propriété immatérielle de tous.

Ici, Messieurs, se termine l'exposé que le Comité avait bien voulu me charger de vous présenter.

Il en résulte que notre Société est constituée; elle fonctionne conformément à ses statuts et à son esprit;

Elle est reconnue et autorisée par le Gouvernement;

Elle s'est élevée du nombre de 49 membres à celui de 139;

Enfin, nous avons la satisfaction de voir la première année de notre existence inaugurée par la concession spontanée de la liberté des théâtres.

Le dernier devoir du Comité est de faire procéder à l'élection régulière de cinq membres en remplacement de ceux que le sort va désigner comme membres sortants;

Et quant à moi, il ne me reste plus, Messieurs et chers Confrères, qu'à vous remercier de l'indulgente attention que vous avez bien voulu prêter si longtemps à votre rapporteur.

8ᵉ SÉANCE.

27 FÉVRIER 1864.

SOMMAIRE :

1° (*A*) Examen analytique de la division de l'*échelle musicale* dans les systèmes attribués aux Grecs, aux Arabes, aux Hindous, etc.

(*B*) Expériences sur le sonomètre à huit cordes, par M. Barbereau.

2° Morceaux de piano, de F. Chopin, exécutés par M. Georges Mathias.

(*A*) Nocturne (de l'op. 15).

(*B*) Mazurka (de l'op. 6).

(*C*) Polonaise (de l'op. 26).

(*D*) Mazurka (de l'op. 7).

(*E*) Fantaisie-Impromptu. (Œuvre posthume.)

Examen analytique de la division de l'*échelle musicale* dans les systèmes attribués aux Grecs, aux Arabes, aux Hindous, etc.

PAR M. BARBEREAU (1).

Jusqu'ici, les commentateurs qui ont interprété les traités spéciaux recueillis dans les contrées mêmes dont ils observaient l'échelle musicale, paraissent avoir été dominés par l'idée d'une analogie ou dépendance nécessaire entre la gamme d'un peuple et les diverses conditions ethnographiques auxquelles il est soumis. Cette analogie résultait pour eux de certaines relations numériques, dont ils n'ont point cherché à vérifier les conséquences pratiques.

En effet, au premier abord, ces relations semblent impliquer, par la ifférence de l'unité de division (approximativement le tiers ou le quart de notre ton), une différence correspondante entre les échelles arabe et hindoue d'une part, et l'échelle européenne.

M. Barbereau, en opposant les nombres aux nombres, et l'expérimentation auriculaire à une interprétation acceptée jusqu'ici sans examen, arrive à une conclusion toute contraire aux inductions de la plupart des écrivains qui ont traité cette partie de l'histoire de la musique (2).

(1) On a réuni en un seul article les deux conférences de M. Barbereau (27 février et 30 avril).

(2) Voir entre autres :

Ginguené, *Encyclopédie méthodique*, 1ᵉʳ vol., page 92, 1ʳᵉ colonne; Villoteau, *Description de l'Egypte*, tome XIV, édition Panckoucke; *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, en tête du 1ᵉʳ volume de la *Biographie universelle des Musiciens*, 1ʳᵉ édition, par M. Fétis.

Cette conclusion est absolument négative, non-seulement sur l'admissibilité théorique, mais sur le fait même de l'existence pratique d'échelles ayant pour unité de division une amplitude fonctionnelle autre que notre demi-ton moyen. Celui-ci reste invariablement l'élément de formation de tous les intervalles compris dans nos deux gammes diatoniques majeure et mineure; mais, de plus, ajouté successivement à lui-même en quantité quelconque, depuis 1 jusqu'à 12, chacune de ses adjonctions forme une fonction distincte de notre gamme chromatique. Dans les systèmes arabe et hindou, cette seconde propriété est déniée, dans les textes originaux, à l'intervalle élémentaire. Ces systèmes n'ont point de gamme chromatique, dans le sens attribué à ce mot dans la musique européenne, et leur échelle unique correspond à notre gamme diatonique. Elle peut, comme celle-ci, donner lieu à plusieurs compositions ou espèces d'octave, selon l'ordre observé entre les grands et les petits intervalles (nos tons et nos demi-tons), mais l'intervalle unité n'y entre que selon des nombres qui répondent très-approximativement, et d'une manière absolument et entièrement acceptable, aux sept degrés de notre échelle.

Le tableau suivant, qui traduit selon notre gamme majeure, dite tempérée, les systèmes arabe et hindou, donne la preuve numérique, complétement confirmée sur le sonomètre à huit cordes de M. Barbereau, de l'identité *fonctionnelle* de ces systèmes avec celui auquel se rapporte notre alphabet musical.

		do		*re*		*mi*		*fa*		*sol*		*la*		*si*		*do*
Système usuel tempéré.	Nombre d'intervalles unités entre deux degrés successifs		2		2		1		2		2		2		1	
	Valeur de chaque degré	0		2.00		4.00		5.00		7.00		9.00		11.00		12
	NOMS (alphabétiques) :	*alif*		*be*		*gim*		*dal*		*he*		*wau*		*zaïn*		*alif*
Système Arabe.	Nombre d'unités entre les degrés		3		3		1		3		3		3		1	
17 unités.	Nombre d'unités affecté à chaque degré.	0		3		6		7		10		13		16		17
Chacune vaut $0^d.706$	Valeur en demi-tons tempérés	0		2.12		4.24		4.95		7.06		9.18		11.30		12
	NOMS :	*sa*		*ri*		*ga*		*ma*		*pa*		*dha*		*ni*		*sa*
Système Hindou.	Unités entre les degrés		4		3		2		4		4		3		2	
22 unités.	Nombre d'unités pour chaque degré	0		4		7		9		13		17		20		22
Chacune vaut $0^d.545$	Valeur en demi-tons tempérés	0		2.18		3.82		4.91		7.09		9.27		10,91		12
	Autre disposition donnant une seconde valeur du 6e degré (*dha*)										3		4			
										7.09		8.73		10.91		

Ainsi qu'on le voit, les plus fortes déviations de ces deux systèmes sont 30 centièmes ou 3 dixièmes de demi-ton en excès pour le *si* de l'échelle arabe (le point de départ étant *do*), et 27 centièmes ou 1 quart fort de demi-ton en excès pour le *la* de l'échelle hindoue. Ces différences n'atteignent donc pas un tiers de demi-ton.

M. Barbereau a démontré par plusieurs expériences, dont nous ne pouvons ici reproduire l'analyse, que le tiers du demi-ton est la limite maximum de déviation que l'oreille peut regarder comme plus ou moins acceptable, sans que l'intervalle altéré perde sa détermination fonctionnelle absolue. Or, dans cette détermination seule réside l'appréciation correspondant à la sensation harmonique ou mélodique, c'est-à-dire à la mise en rapport simultanée ou successive des sons. La déviation, limitée à 0.33 de demi-ton, peut parcourir tous les degrés intermédiaires, *selon la nature des accords et le nombre des sons dont ils sont formés*, sans qu'il en résulte une sensation musicale *sui generis*, en exceptant, bien entendu, l'unisson et les multiples les plus rapprochés de l'octave (1). Nous avons donc, dans notre Occident, la faculté d'apprécier les diverses amplitudes dont un même intervalle est susceptible, sans recourir à des systèmes musicaux qui ne sont, après tout, que des modes de numération sans influence sur la constitution de l'échelle. Et ce qui achève d'enlever à ces systèmes leur autonomie supposée, c'est que, malgré la différence d'amplitude de leur intervalle élémentaire, leur échelle comporte comme la nôtre huit degrés, formant dans leur succession ascendante et graduelle sept intervalles, dont deux sont plus petits que les cinq autres et partagent ceux-ci en deux groupes, l'un de deux et l'autre de trois.

M. Barbereau, après cet exposé analytique, est entré dans quelques considérations théoriques et pratiques sur le quart de ton. L'année dernière, M. Populus, artiste distingué, organiste à Paris, a fait aussi, dans l'une de nos séances, plusieurs essais d'application pratique de cet intervalle à l'harmonie moderne. Les deux thèses sont entièrement opposées, puisque les déductions de M. Barbereau tendent à démontrer l'impossibilité de cette adoption comme élément constitutif de l'échelle ou comme modification déterminée, c'est-à-dire existant par elle-même, des rapports des sons dans les accords et dans leur succession.

Nous espérons que des communications ultérieures permettront de décider une question qui, soit qu'on affirme ou qu'on nie, ne peut manquer de fournir à la philosophie musicale des éléments pleins d'intérêt.

(1) A partir d'une certaine distance entre les sons de même nom frappés simultanément, par exemple de la quatrième à la cinquième octave, la déviation est encore appréciée intellectuellement. Mais la répulsion de l'oreille s'affaiblit graduellement ; on peut vérifier ce résultat sur un piano dont l'accord a été altéré non également, mais *uniformement*, par la température ou toute autre cause.

9e SÉANCE.

26 MARS 1864.

SOMMAIRE :

A. Entretien sur l'art, par M. Delsarte (1).
B. Concerto pour violon (Mendelssohn), exécuté par M. Hammer.
C. Air de l'opéra de *Rolland*, musique de Lulli (1685), chanté par Mlle Wertheimber.
D. Lecture sur la musique arabe, par M. Wekerlin.
D bis. Airs arabes, chantés par Mlle Wertheimber.

NOTE SUR L'AIR DE LULLI.

L'air chanté par Mlle Wertheimber est tiré de la sixième scène du quatrième acte de *Roland*, de Lulli, paroles de Quinault. Cet ouvrage fut représenté pour la première fois à Versailles le 8 janvier 1685. Nous avons choisi cette scène (non transcrite avec piano jusqu'ici) parce qu'elle est un curieux spécimen de la manière dont Lulli traitait les situations dramatiques. Or, en est-il une qui le soit davantage que cet air de *Roland* devenu furieux, car il vient d'apprendre qu'Angélique le trahissait? Après les huit premiers vers (ici nous citons le livret du temps) *Roland brise les inscriptions, et arrache des branches d'arbres et des morceaux de rochers.* Quatre vers plus loin, *Roland jette ses armes et se met dans un grand désordre;* puis, plus loin, *il croit voir une furie, il lui parle et s'imagine qu'elle lui répond.*

Le rôle de *Roland* fut écrit pour Laforêt, qui possédait une voix de basse admirable ; mais malgré les leçons de Lulli, Laforêt demeura (d'après Freneuse) *rustre et mal façonné*, si bien que Lulli, qui lui destinait d'autres rôles, le congédia après les représentations de *Roland*.

On remarquera combien, à cette époque, le rôle de l'orchestre était infime, même dans les scènes les plus dramatiques : c'est un éternel contre-point joué par les basses. L'orchestre naissait alors en France, et l'examen de ces partitions nous donne une idée assez juste de la force des instrumentistes du temps de Lulli.

(1) Les notes de M. Delsarte nous étant parvenues trop tard, et cet entretien devant avoir une suite, les deux conférences seront réunies en un seul article au prochain bulletin. (*Note de la Rédaction.*)

LECTURE SUR LA MUSIQUE DES ARABES

PAR J.-B. WEKERLIN.

Messieurs,

Mon intention était de vous entretenir, à l'une de vos séances, d'une brochure sur la *Musique arabe*, publiée par l'un de nos futurs confrères, M. Salvador Daniel. Je ne me proposais pas de faire cette lecture aujourd'hui, et il n'y avait rien de prêt, lorsque avant-hier seulement on m'a averti que M. Sivori ne pouvait tenir la promesse qu'il nous avait faite de jouer quelques pièces de violon.

C'est donc un travail d'hier que je vais vous lire, et même, sans le bienveillant concours de Mlle Wertheimber, je me serais totalement dipensé de vous parler aujourd'hui des airs arabes.

M. Salvador Daniel est connu de beaucoup d'entre vous. Il a fait ses études à Paris. Violon distingué, musicien consciencieux, ses efforts l'avaient conduit à quoi? A faire partie de l'orchestre du Théâtre-Lyrique. Un beau jour donc, le découragement le prit, et il alla, comme dans *la Favorite*, *chercher le bonheur dans une autre patrie*, je veux parler de l'Algérie.

Voici, d'après son avant-propos, sa première rencontre avec la musique arabe :

« Dès l'abord, je n'y reconnus, comme tout le monde, qu'un affreux charivari dénué de mélodie et de mesure. Pourtant, par l'habitude, ou, si l'on aime mieux, par une sorte d'éducation de l'oreille, il vint un jour où je distinguai quelque chose qui ressemblait à un air. J'essayai de le noter, mais je ne pus y réussir; la tonalité et la mesure m'échappaient toujours; il m'était impossible de leur assigner un point de départ, une tonique.

« D'un autre côté, si je portais mon attention sur les tambours qui forment le seul accompagnement de la musique des Arabes, là encore je distinguais bien une sorte de rhythme, mais ce rhythme ne me paraissait avoir aucun rapport avec celui de l'air qu'on jouait. »

Notre auteur ne se laissa pas décourager pour cela; il se lia avec les musiciens indigènes, se familiarisa avec leurs modes, et finit par se livrer avec passion à l'exécution de la musique arabe, comme il le déclare lui-même.

Vous n'êtes pas, Messieurs, sans avoir entendu parler des quarts de ton des Arabes. Villoteau, dans sa *Relation sur la musique en Égypte*,

y croit si bien, qu'il attribue ces petits intervalles à une véritable corruption ou décadence de l'ancienne musique grecque, dont la musique arabe tire son origine. Aristoxène et Euclide, ces musiciens philosophes ou plutôt philosophes musiciens, consignèrent dans leurs traités l'usage des tiers, des quarts, des sixièmes, des demi-quarts et des douzièmes de ton. Ptolémée, à l'imitation d'Aristoxène, composa son *Traité des Harmoniques*, et comme il était natif de Péluse, en Egypte, sur les confins de l'Arabie, ses ouvrages furent nécessairement connus des Arabes, qui écrivirent les leurs sur ce type.

Eh bien! malgré ces différentes affirmations de Villoteau, je doutais toujours, non-seulement des douzièmes, mais des quarts de ton, convaincu que la manière de chanter, nasillarde et traînante, des Orientaux, pouvait être la cause de ces petits intervalles plus ou moins réels. Je vois M. S. Daniel confirmer cette supposition en disant : « Jamais je n'ai pu distinguer dans leur musique ces intervalles de tiers et de quart de ton que d'autres ont prétendu y trouver. Et plus loin encore : « Je déclare cette opinion entièrement erronée, et due sans doute aux gammes traînées. »

L'auteur accorde aux Arabes quatorze modes ou gammes, dans lesquels la position des demi-tons varie de manière à former quatorze modalités différentes. Villoteau adopte également quatorze modalités radicales pour la musique des Arabes, tout en observant que ces derniers comptent dans leur musique plus de cent tons ou modes différents.

En acceptant tout cela comme établi, j'avoue néanmoins qu'il me reste un petit scrupule, provenant sans doute de mon ignorance. Ainsi, je lis dans la brochure que les gammes arabes partent indistinctement des sept notes de notre gamme, mais en conservant intacte la position des demi-tons. Prenant par exemple le *ré* comme note de départ, nous aurons :



Voilà une gamme arabe.

Initule d'ajouter que la note sensible n'existe pas dans la musique arabe.

Vous remarquerez, Messieurs, qu'un des passages les plus caractéristiques de la chanson *Ma Gazelle*, que vous allez entendre, est la seconde augmentée *si bémol-do dièze*. Dans quel mode arabe allons-nous classer cela? La définition précédente ne donne pas de solution, la seconde augmentée ne se trouvant dans aucune des gammes. M. Maillard,

dans son opéra de *Lara*, a fait un usage très-heureux de cette même seconde augmentée dans la chanson arabe dite par le page.

M. Salvador Daniel a été constater en Espagne les restes ou plutôt les traces de la musique arabe et mauresque. Son enthousiasme l'emporte peut-être un peu loin quand il dit : « Ecoutez ce bruit qu'on entend dans les quartiers populaires de Madrid. Deux enfants parcourent les rues en chantant: leurs voix alternent avec les batteries du tambour. Ils chantent un cantique de Noël, un *villancico*, empreint de ce caractère triste et passionné tout à la fois, qui est le propre des chants primitifs. Est-ce là le chant que les rois mages faisaient entendre lorsqu'ils allaient adorer le divin berceau? Et pourquoi non? N'avons-nous pas dans la liturgie romaine des chants du même genre et qui doivent avoir la même origine? »

Vous pensez bien, Messieurs, que je n'engagerai pas de discussion sur ce terrain. Je continuerai à croire, avec beaucoup d'entre vous, que les chants des Mages sont aussi bien perdus pour nous que les chansons à boire de notre vénérable ancêtre Noé.

Aux chansons arabes que vous allez entendre, nous joindrons l'orchestre, c'est-à-dire le tambour, car notre auteur nous dit que les musiciens jouent à l'unisson, et qu'il n'y a d'autre harmonie que celle des tambours de différentes grosseurs, qui constituent ce qu'il appelle l'*harmonie rhythmique*. La composition du corps de musique du bey de Tunis vient confirmer cette assertion. Cette bande est formée d'une trentaine d'instruments de cuivre fabriqués en Europe, tels que pistons, cors, trompettes, trombones, ophicléides; enfin, tout ce qui compose une fanfare militaire. Tous ces instruments *jouent à l'unisson*, sans autre accompagnement que le rhythme marqué par une grosse caisse et deux tambours ou caisses roulantes.

En résumé, l'harmonie pour les Arabes, si l'on peut appeler cela harmonie, n'existe que dans l'accompagnement rhythmique des instruments à percussion.

L'un des principaux mérites du chanteur arabe consiste dans les variantes improvisées dont il orne la mélodie, que les instruments accompagnateurs continuent toujours de répéter simplement durant les improvisations. Nous ne pourrons pas vous donner ce spectacle, n'étant pas assez Arabes pour cela, et vraiment je le regrette, car à mesure que les couplets augmentent, les variantes augmentent aussi, à ce que nous dit M. Daniel. Le tambour a été indispensable, pour l'honneur même de la cantatrice, car nous lisons qu'un musicien arabe qui se respecte ne joue pas plus sans son accompagnement de tambour que chez nous un artiste européen ne chante sans piano.

La guitare, sous le nom de *kouitra*, existe chez les Arabes, mais ils ne s'en servent pas pour en obtenir des accords, comme instrument d'accompagnement; la guitare joue le thème, en lui adjoignant quelquefois des variantes, en guise de ritournelle, pour lier deux couplets.

Qu'il me soit permis de faire ici une petite observation : M. S. Daniel, en parlant des deux dernières cordes ajoutées à la guitare, qui auparavant n'en avait que quatre, accordées en quartes, tandis que les deux nouvelles sont disposées en tierce et en quarte, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *si*, *mi*, suppose que cette anomalie provient d'une concession du tétracorde à l'hexacorde. Je ne suis pas de cet avis, tout en admettant que le *si* et le *mi* n'ont été ajoutés que du temps ou après Gui d'Arezzo.

On remarque que pour faire une gamme sans accidents sur la guitare, en partant de la corde la plus grave (*mi*) jusqu'à la plus haute (*mi* double-octave), les sillets sont disposés de façon que l'annulaire presse toujours la dernière note qui précède la nouvelle corde vide; ce n'est pas sans raison, car l'annulaire a beaucoup plus de force que le petit doigt. Sur la corde grave de *mi*, l'annulaire presse le *sol* naturel; sur la corde de *la*, il presse l'*ut* naturel; sur la corde de *ré*, le *fa* naturel; mais sur la corde de *sol*, le sillet du *si* naturel étant placé sous le petit doigt, qui n'a qu'une pression faible, on a préféré rapprocher la corde vide suivante, et la mettre à distance de tierce; je suis convaincu que c'est cette simple facilité d'exécution qui aura fait admettre la disposition irrégulière de la cinquième corde de la guitare.

J'avoue que j'ai aussi quelque peine à adopter une idée que M. S. Daniel formule, à mon avis, d'une manière trop positive, quand il dit que *la musique arabe actuelle n'est rien autre chose que le chant des trouvères et des ménestrels*.

Une grande quantité de chansons des trouvères nous sont restées en manuscrits du temps, et se trouvent à la Bibliothèque impériale avec les airs notés : on peut donc faire des comparaisons. Vous-mêmes, Messieurs, vous avez entendu un spécimen des chansons du châtelain de Coucy, à l'une de nos séances de l'année dernière, et comme vous allez entendre des airs arabes, vous pourrez juger. D'ailleurs, si vous le trouvez nécessaire, on peut vous redire une chanson de troubadour.

L'instrument que vous voyez ici s'appelle *Rebab* (*Rebeb* ou *Rebec*); il joue un rôle important dans la musique arabe. Ses deux cordes, accordées en quinte, sont mises en vibration à l'aide d'un très-petit archet de fer arrondi en arc. Le musicien, étant assis, tient l'instrument de la main gauche, en faisant reposer l'extrémité de la table d'harmonie sur son genou; l'archet, tenu de la main droite, passe sur les cordes comme celui de notre violoncelle, mais la position de la main est en sens in-

verse, le poignet en dessous de la baguette, et l'extrémité des doigts en l'air (1). C'est à cette position de la main que M. Salvador attribue certaine pression sur la corde, tout à fait spéciale aux artistes indigènes.

Le mouvement de va-et-vient est toujours dans la même ligne; une manœuvre de la main gauche fait tourner l'instrument pour amener sous les crins la corde qui doit vibrer.

J'en reste là, Messieurs, de cet aperçu fait à la hâte, et pour lequel je réclame votre indulgence. J'aurais voulu vous donner une idée plus complète du travail de M. Salvador Daniel, travail pour lequel il a fallu une grande persévérance, unie à une grande perspicacité; car pour transcrire des airs arabes il ne suffit pas d'être bon musicien, comme nous l'entendons, il faut une certaine intuition pour deviner beaucoup de choses. Ceci ne vous étonnera pas, Messieurs, quand je vous rappellerai que la musique arabe n'existe que dans la tradition orale, et n'a pas été consignée dans les livres comme nos anciens traités. Il est une autre difficulté pour nous autres Français, à part la langue : cette difficulté consiste à démêler le positif, le réel, le principe enfin, dans cette prolixité poétique des imaginations orientales.

MORCEAUX CHANTÉS :

Ma Gazelle, chanson mauresque d'Alger, sur l'air *Makhlas-Zeîdan*.
Les paroles sont imitées d'une kacidah arabe.

Stamboul, chanson kabyle, par *Si-Mohammed-Said-Ben-Ali, chérif-aga des Illoulen-ou-Sammer et des Beni-Aïdel*, sur le mode *L'Hsaïn*.

Zohra, chanson kabyle, sur le mode *L'Hsaïn* (2).

(1) C'est du reste ainsi qu'autrefois on tenait les archets de viole ou de basse de viole.

(2) Ce mode correspond au *hyper-dorien* des Grecs, et au *deuxième ton* du plain-chant, ayant pour base le *la*. C'est sur ce mode que les Kabyles chantent la chanson de *Constantinople*, qu'ils appellent *Stamboul*. Ce mode, empreint d'une certaine gravité religieuse, n'a rien de guerrier, comme cette chanson le confirmera. C'est la plainte d'un jeune guerrier que l'amour empêche d'aller défendre l'étendard du Prophète. Ce mode serait la reproduction de notre gamme mineure, s'il y avait une note sensible; mais le chant arabe ramène obstinément le *sol* naturel dans le mode *L'Hsaïn*.

SÉANCE D'AUDITIONS.

16 AVRIL 1864.

PROGRAMME :

1. *Quatuor en mi bémol*, pour piano, violon, alto et violoncelle . . . . L. Gastinel.
   Exécutants : MM. Poisot, A. Marx, M*** et l'auteur.

2. *La Louange de Sylvie*, mélodie . . . . Emile Durand.
   Chantée par M. Archaimbaud.

3. *A qui mieux mieux*, caprice à quatre mains . . . . Lefébure-Wély.
   Presto (École concertante du piano), à quatre mains . . . . Id.
   Morceaux exécutés par M[lles] Lefébure-Wély.

4. *Idyle chaldéenne*. . . . . Emile Durand.
   Chantée par M. Archaimbaud.

5. *Etude en ut dièze mineur*. . . . . Lefébure-Wély.
   Etude en sol bémol. . . . . Chopin.
   Morceaux écutés par M[lle] Emilie Lefébure-Wély.

6. *Les Harmonies champêtres*, chanson à vocalises, avec piano, violon, flûte et hautbois . . . . Emile Durand.
   Chantée par M[me] Peudefer.

7. *Berceuse*. . . . . Chopin.
   Pensée musicale . . . . Schubert.
   La Fileuse . . . . Mendelssohn.
   Morceaux exécutés par M[lle] Marie Lefébure-Wély.

8. Première lecture de :
   Le Ménétrier de Bretagne, opéra en un acte et à deux personnages. . . . J.-B. Wekerlin.
   Madelon : M[me] Barthe Banderali. — *Kerdeck* : M. Félix Lévy.

La partie de hautbois exécutée par M. Barthélemy.

10e SÉANCE.

30 AVRIL 1864.

SOMMAIRE :

1° (*A*) Continuation de l'examen analytique des *échelles musicales*, attribuées aux Grecs, aux Arabes, aux Hindous, etc.

(*B*) Limite de tolérance de l'oreille dans l'appréciation de la justesse des intervalles.

(*C*) Expériences sur le sonomètre à huit cordes, par M. Barbereau (1).

2. Concerto pour deux clavecins, de J.-S. Bach.

Exécuté par MM. S. Saëns et Th. Ritter.

Quintette d'accompagnement, par MM. Magnin, Vogel, Blanc, Nathan et Gouffé.

(1) Voir à la page 91.

SÉANCE D'AUDITIONS.

28 MAI 1864.

PROGRAMME :

1. Huitième quatuor pour instruments à cordes. . . . . Ch. Dancla.

Exécuté par l'auteur et MM. L. Dancla, E. Altès et Sébastien Lee.

A. Moderato grazioso.

B. Andante cantabile.

C. Minuetto.

D. Finale.

2. Chant.

3. Sonate à deux pianos . . . . Mozart.

Exécutée par M. Duvernoy et Mlle Caroline Rémaury.

4. *A*. *Solitude*.

B. *Retraite du Guet*.

Morceaux exécutés sur l'orgue expressif par l'auteur . . . . Aug. Durand.

5. Chant.

6. *A*. *Romance sans paroles* . . . . Mendelssohn.
B. Chanson slave . . . . Schulhoff.
C. *La Chasse* . . . . Stéph. Heller.
Exécutées par Mlle Caroline Rémaury.

7° *A*. Prière.
B. Villanelle.
Composées et exécutées par . . . . A. Durand.

M. Théodore Ritter, sur l'invitation de M. Ambroise Thomas, président, s'est mis au piano pour exécuter plusieurs morceaux de Beethoven, ainsi que d'autres de sa propre composition.

Paris, imprimerie de Jouaust et fils, 338, rue S.-Honoré.

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

3e ANNÉE

(4e LIVRAISON.)



PARIS

AU SIÈGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE RICHELIEU

1865

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

3e ANNÉE

(4e LIVRAISON.)



PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE RICHELIEU

1865

11e SÉANCE.

26 NOVEMBRE 1864.

SOMMAIRE :

Détails sur l'organisation et le but du Grand-Concert

PAR M. MAGNUS.

Comme l'un des fondateurs de la *Société du Grand-Concert*, je viens en peu de mots fixer votre attention sur le point artistique de notre entreprise et vous demander un concours moral de propagande.

Nous fondons une œuvre de progrès, œuvre civilisatrice, en un mot une institution LIBÉRALE en musique, si je puis m'exprimer ainsi.

Cette institution est devenue nécessaire par suite du développement du goût musical dans toutes les classes de la société.

Jusqu'à présent, dans tous les établissements de ce genre, un *très*-petit coin était réservé aux vivants, et la masse du public ne se trouvait pas en communication directe avec eux.

En appelant les maîtres modernes à venir diriger *en personne* leurs ouvrages, nous leur donnons une satisfaction réservée jusqu'à ce jour aux virtuoses seulement; ils animeront l'orchestre et les chanteurs, en leur communiquant la chaleur de leurs conceptions.

Les virtuoses trouveront un orchestre qui leur permettra de faire entendre les œuvres des grands maîtres avec toute la perfection désirable, résultant de sérieuses et nombreuses répétitions.

Il en sera de même pour l'exécution de leurs propres œuvres, telles que concertos, fantaisies avec orchestre, etc.

Enfin les jeunes compositeurs auront un appui éclairé, sans parti

pris, et qui leur aplanira les difficultés insurmontables contre lesquelles se sont heurtés tant de talents ignorés.

Le directeur de la *Société du Grand-Concert*, notre maître et collègue M. Félicien David, en est la preuve évidente.

Je pourrais entrer dans une foule de détails sur la nécessité et l'utilité de cette nouvelle entreprise artistique, mais je n'ai tenu aujourd'hui qu'à la signaler à votre attention, parce qu'elle se rattache *étroitement* à la *Société des Compositeurs.*

A ce titre, je viens, tant en mon nom qu'en celui de M. Félicien David (retenu chez lui par une indisposition), vous prier de prendre le *Grand-Concert* sous votre patronage, et d'inviter à se joindre à nous tous ceux de vos amis que leur position de fortune met à même de s'intéresser à notre œuvre si éminemment utile.

J'ai, pour terminer, et rentrant dans un ordre d'idées abordé au sein de notre Société par notre collègue M. Ernest Lepine, la satisfaction de vous annoncer que nous comptons fonder un prix annuel pour la meilleure œuvre instrumentale, soit symphonie ou ode-symphonie.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT

PAR M. FÉLIX CLÉMENT.

Messieurs,

Votre Comité a pensé qu'il pourrait être intéressant de vous entretenir d'une question fort spéciale, mais qui se rattache étroitement à la science qui vous est à tous si familière. Cette question, c'est celle de l'accompagnement du plain-chant. Sa confiance bienveillante a triomphé de mes hésitations. D'ailleurs, vous le savez, messieurs et chers collègues, j'ai consacré beaucoup de temps à étudier les origines de cet art de la musique auquel nous nous sommes voués, et vous savez aussi que le plain-chant n'est pas seulement resté à l'état de ruine auguste, mais que les fragments qui ont traversé les âges frappent encore nos oreilles dans les temples, survivent à toutes les vicissitudes des écoles, parce qu'ils participent à la perpétuité de la foi chrétienne. Je me suis donc rendu au désir de votre Comité avec d'autant plus d'empressement que la conservation du chant liturgique dépend en grande partie de la manière dont il est exécuté dans les églises, et qu'il subit en ce moment une crise inquiétante, par suite des fausses théories qui se sont produites

depuis quelques années et de la pratique erronée qui en découle. Pour ne pas grossir la question, je ne m'occuperai que de l'accompagnement du plain-chant. Je n'ai pu me dispenser d'employer çà et là quelques mots techniques. Je ne réclame pour ce fait aucune excuse, car je ne m'adresse ici qu'à des musiciens qui veulent se rendre compte des choses dont je traite.

Cette question si simple a subi l'influence des ténèbres accumulées comme à plaisir dans ces derniers temps sur la nature du chant grégorien, sur sa constitution tonale, sur son mode d'exécution. Les investigations de l'archéologie, l'interprétation des neumes, la révision des livres de chant d'après différents systèmes dont je n'examine point ici la valeur théorique, historique et pratique, portent sur des époques tellement antérieures à la formation de l'harmonie envisagée comme science de la simultanéité des sons, qu'on ne devait pas rendre celle-ci solidaire de celles-là. Les plains-chants de nos graduels et de nos antiphonaires n'ont pas été composés à l'origine pour recevoir une harmonie, pas plus celle de Palestrina que celles de Perne et de Choron; MM. Danjou, Dietsch, Savart, Moncouteau, n'ont pas eu plus que moi la prétention de restituer l'harmonie du VIII[e] siècle. M. de Coussemaker a écrit l'histoire de l'harmonie au moyen âge, ouvrage d'une haute érudition dont notre collègue M. Wekerlin a eu la bonne pensée de doter notre bibliothèque, sans annoncer nulle part que la *diaphonie* de Hucbald et le déchant de Jérôme de Moravie devaient être considérés comme des modèles d'accompagnement plus parfaits que l'harmonie plaquée ou figurée des temps postérieurs. Sa réserve est aussi complète en ce qui concerne l'application des tonalités, parce que chez cet érudit la sagese et la modération se joignent au vrai savoir. Il ne cherche pas à faire prévaloir l'accompagnement *unitonique* sur l'harmonie modulante dans la pratique de nos maîtrises et dans l'enseignement de nos écoles.

On a vu poindre chacun des éléments dont se compose la science harmonique actuelle, et des faits musicaux jusque-là inaperçus se sont produits successivement dans cet ordre d'idées. Il s'en faut donc bien que cet art de l'accompagnement doive être considéré comme ayant atteint son plus haut point de perfectionnement à une époque où il était à peine deviné, ni plus tard, lorsque Palestrina sacrifiait à la forme harmonique le chant même et le texte avec lui.

La théorie de l'accompagnement *unitonique*, qui a envahi un grand nombre de nos églises, est donc une hérésie musicale dont l'oreille et la raison finiront par triompher, mais qui fait en attendant, et de jour en jour, des ravages incessants, et cause au chant religieux, qu'il défigure, le plus grand dommage.

Plusieurs écrivains distingués ont donné à ce système l'appui de leur crédit et de leur plume. L'ancien directeur de l'école de musique religieuse à Paris, excellent compositeur, mais étranger aux usages catholiques, s'est attaché à cette théorie. Il a cru que chaque mélodie du plain-chant ne devait être accompagnée que par les notes appartenant à son échelle diatonique. Pour quelle raison? L'auteur du chant du *Te Deum*, ceux de la formule psalmodique des troisième et quatrième modes et même de tous les tons des psaumes dont la provenance est au moins grecque, si elle n'est pas hébraïque, les ont-ils composés pour recevoir une harmonie? Où la trouve-t-on? Quand a-t-elle existé? Cet accompagnement *unitonique* a-t-il pour lui l'autorité des maîtres du XVIe siècle, de Palestrina en particulier? du Concile de Trente, des bulles des Souverains-Pontifes? Pas davantage. En ce qui concerne Palestrina, quel rapport existe-t-il entre l'harmonie en accords plaqués, en contre-point simple, suivant la mélopée note à note, soumise au rhythme du texte, et l'harmonie de Palestrina avec ses retards, ses prolongations, ses syncopes, ses anticipations et ses marches formant des périodes indépendantes du texte? D'ailleurs on ne peut comprendre que les inventeurs ou propagateurs de cette prétendue harmonie osent s'autoriser de Palestrina, puisque de tous les musiciens c'est celui qui s'est le moins soucié d'accompagner le plain-chant comme nous l'entendons, en vue de la célébration de l'office ordinaire de chaque dimanche, de chaque fête. Il a suivi l'exemple de ses prédécesseurs, en composant même une messe à cinq voix sur la fameuse chanson de *l'Homme armé*, dans laquelle il avait accumulé les énigmes musicales et les combinaisons dont ses contemporains raffolaient. Il n'abandonna ce système ridicule que peu à peu, écrivant ses messes sur des antiennes et des répons de la liturgie, jusqu'à ce qu'enfin, secouant les préjugés de l'école, il écrivit sous la dictée de son génie des œuvres immortelles dans lesquelles la science du contre-point a atteint le plus haut degré de perfection. Souvent même les effets harmoniques et les savantes imitations qu'elles renferment ont un caractère d'élévation et de grandeur qui produit dans l'âme des auditeurs des impressions profondément religieuses; mais la difficulté d'exécution et l'absence presque totale de mélodie rendront toujours cette musique impopulaire, en même temps que l'asservissement du texte aux exigences de la symphonie lui ôte tout caractère liturgique.

Invoquer les souvenirs de la renaissance pour faire prévaloir l'harmonie unitonique appliquée au plain-chant, c'est faire preuve d'une grande légèreté; car le mouvement qui entraînait les musiciens dans une voie nouvelle et les éloignait du chant liturgique était général au

XVIe siècle. En Angleterre, William Bird, qu'on y a appelé le père de la musique ; en Allemagne, Jean Hasler, Gumpelzhaimer, Prætorius; à Venise, André et Jean Gabrieli remplissaient les églises de leurs messes, de leurs motets et de leurs pièces d'orgue. Les théoriciens Zarlino et Vicentino cherchaient un système musical qui comportât des formes nouvelles de la mélodie et de l'harmonie. M. Vincent, membre de l'Institut, auteur d'un instrument à l'aide duquel on peut exécuter de la musique en quarts de tons, et que M. Populus a eu la complaisance de vous faire entendre l'année dernière, M. Vincent, dis-je, peut regarder Zarlino et Vicentino comme ses prédécesseurs dans les recherches et les tentatives ayant pour but de ressusciter le genre enharmonique des Grecs, si toutefois ce genre de musique a réellement existé, ce dont je crois que notre savant confrère M. Barbereau doute fort. Zarlino fit construire, en 1548, une épinette qui offrait deux touches par demi-ton, et Vicentino inventa un instrument analogue qu'il appela *arcicembalo*. Tous deux avaient pour adversaires les praticiens qui divisaient alors la gamme en douze demi-tons égaux, et il résulta de leurs querelles que l'accord des instruments à tons fixes fut réglé au moyen d'une méthode appelée *tempérament*, qui servait à répartir entre certains sons les inégalités naturelles des intervalles.

Les combinaisons des accords consonnants s'épuisaient. On avait beau multiplier les imitations et faire entendre simultanément plusieurs chœurs à quatre, cinq et six parties, on ne parvenait plus à produire des effets nouveaux. Ce fut alors que quelques compositeurs essayèrent timidement d'employer des passages chromatiques formant des dissonances diversement préparées. Marenzio, maître de chapelle du cardinal Aldobrandini vers 1590, eut le premier la hardiesse d'introduire le genre chromatique dans ses compositions, et c'est probablement à l'effet produit par l'emploi des demi-tons sur ses auditeurs qu'il a dû les surnoms de *il dolce cigno*, de *divino compositore*, que ses contemporains enthousiastes lui ont donnés. Son exemple fut suivi par le prince de Venouse, Charles Gesualdo, dans ses madrigaux à cinq voix.

La *modulation sensible* existait donc avant Claude Monteverde, le maître de chapelle de Saint-Marc de Venise. Il en groupa les faits isolés et employa dans ses ouvrages les dissonances naturelles sans préparation. Le concile de Trente et les bulles des papes n'ont nullement imposé l'emploi des notes de l'échelle du mode pour en former un concours de sons désagréable. Il entre dans l'esprit de l'Église de recommander et d'encourager la forme musicale la mieux appropriée aux textes liturgiques, la moins systématique, et de ne pas sacrifier, comme cela a été prouvé au XVIe siècle, l'intérêt moral, le sens de la lettre

sainte aux caprices et aux théories particulières. Or, cet accompagnement *unitonique* est-il favorable au chant, agréable à l'oreille? Aide-t-il à l'intelligence du texte? Loin d'accompagner la mélodie, il la brise, détruit ses périodes, ne prépare pas les finales, n'indique pas les repos; au lieu de la soutenir, il l'abandonne et la trahit. Le chanteur expérimenté est gêné; les modulations et les inflexions de sa voix ne correspondent presque jamais avec le jeu de l'organiste; s'il est novice, il phrase mal; il ne connaît ni cadence ni ponctuation. Que devient le texte, qu'un bon organiste et même tout bon accompagnateur ne doit pas négliger de suivre? Rien n'indique la phrase littéraire, ni même le mot, dans cette succession d'accords semblables, dépourvus de ces affinités tonales qui distinguent les périodes et séparent les groupes des syllabes et des sons; en un mot, c'est du bruit, et pas autre chose. Sous l'empire d'idées *à priori*, sous une influence prétendue archaïque, le directeur de l'école de musique religieuse et ses collaborateurs ont cru rendre l'exécution du plain-chant plus austère, plus conforme à ses origines. Ils se sont trompés théoriquement, et dans la pratique ils ont amené dans nos églises une véritable cacophonie. Ce système a été enseigné depuis plusieurs années aux élèves de l'école de musique religieuse avec l'autorité qu'on attache aux écoles officielles. Un assez grand nombre de jeunes organistes sont sortis de cet établissement imbus de cette doctrine erronée, qui, par eux, s'est répandue dans un grand nombre d'églises. Ces jeunes artistes seraient peut-être un peu embarrassés de donner la raison du mode d'accompagnement qu'ils emploient; toutefois, ceux que j'ai vus ne m'en ont pas moins paru attachés à leurs idées.

Le plain-chant ainsi accompagné, perdant ses qualités mélodiques, n'a plus de sens et fatigue l'auditoire. On a recours alors aux messes et aux motets en musique, et on ne chante plus en plain-chant que les introït, les graduels et les alleluia, qui sont la partie la moins lyrique et la moins populaire du chant liturgique. Pour que les fidèles mêlent leurs voix à celles du chœur, il faut qu'on leur fasse entendre souvent les mêmes chants et que l'harmonie dont on se sert pour les accompagner ne déroute pas les habitudes de leur oreille. Le mal existe, et nous croyons que le *Traité d'accompagnement du Plain-Chant* rédigé par M. Moncouteau et publié par MM. Adrien Le Clère contribuera à en atténuer les effets, sinon à le faire disparaître. L'auteur vous prie d'accepter le don qu'il fait à notre bibliothèque de son ouvrage; c'est un beau volume in-4°. La doctrine qui y est enseignée n'est pas nouvelle. Ce n'est pas une de ces idées écloses d'hier et qui s'évanouiront demain. C'est la véritable méthode traditionnelle, si longtemps prati-

quée par nos plus célèbres artistes et par une foule d'autres plus modestes. Un musicographe connu par ses nombreux ouvrages, M. Adrien de la Fage, a aussi publié un traité sur le même sujet, auquel il a donné le titre singulier de *Routine pour accompagner le Plain-Chant*. Le titre n'était pas juste, car il fallait connaître à fond le solfége et avoir étudié l'harmonie pour bien posséder cette routine. En outre, cette méthode a l'inconvénient de proscrire les accords de sixte, c'est-à-dire de priver l'accompagnement de variété et d'effets mélodiques. Le traité d'accompagnement de plain-chant de M. Moncouteau s'adresse de préférence aux instituteurs et aux personnes du monde qui veulent, pendant la belle saison, toucher l'orgue de leur village. Quand il n'y aurait que ce résultat d'obtenu, le Traité se recommanderait déjà suffisamment, car on entend souvent dans les églises de campagne et dans les petites villes de province des successions d'accords barbares et burlesques. Mieux vaudrait mille fois qu'on se contentât de l'unisson et que l'organiste n'eût qu'un doigt. Mais le Traité a un autre genre de mérite : il expose les véritables principes de l'accompagnement d'après les lois de l'harmonie la plus naturelle et la mieux appropriée au plain-chant. L'auteur dit dans la préface : « Je crois que pour accompagner le plain-chant il faut donner à chaque note l'harmonie qui lui est naturelle dans le ton où on l'a considérée, suivre les diverses modulations du chant, et mettre la note sensible à l'accompagnement toutes les fois qu'il n'y a pas d'inconvénient à le faire. Tels sont les principes d'après lesquels j'ai toujours entendu, à fort peu d'exceptions près, accompagner le plain-chant par les meilleurs organistes de Paris. Ainsi, quand un plain-chant du premier ou du second mode finit par les notes *ré*, *mi*, *ut*, *ré*, on ne fera pas l'*ut* dièze sur le *mi*, à cause de la proximité de l'*ut* naturel ; mais on trouve, surtout dans les plains-chants des deux premiers modes, une foule de phrases renfermées dans les cinq premières notes de la gamme *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, et qui sont franchement en *fa* ou en *ré* mineur; on doit dès lors mettre à l'accompagnement le *si* bémol et l'*ut* dièze, comme on le ferait si ces mélodies portaient un autre nom que celui de plain-chant. Nous croyons que l'erreur de ceux qui blâmeraient cette manière de voir serait de sacrifier le sentiment musical aux exigences d'une théorie arrêtée d'avance, mais dont la mise en pratique ne tarderait pas à faire sentir les inconvénients. »

Montrons par quelques exemples le résultat des deux systèmes. S'agit-il d'accompagner la terminaison du premier ton en J, qu'on n'accusera pas d'être moderne, *la*, *la*, *la*, *sol*, *fa*, *sol*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré?* cette phrase finit franchement en *ré* mineur. Que le plain-chant soit à la basse ou à la partie supérieure, il n'en faut pas moins faire l'*ut*

dièze à l'accompagnement sur le *mi* qui précède le *ré* final. Or, les partisans du système que je combats veulent que l'on fasse l'*ut* naturel, pour ne pas introduire de notes étrangères à la gamme du plain-chant, dont toutes les notes sont naturelles. Mais cette dernière harmonie ne sera jamais aussi douce que celle adoptée par tous les compositeurs.

Veut-on mettre à la basse la phrase suivante : *la*, *ré*, *ut*, *si*, *ut*, *ré*, *ut*, *si*, *la*, tirée de la séquence *Veni*, *Sancte Spiritus*, qui ne remonte pas moins haut que le XI siècle? Il n'est aucun harmoniste qui ne fasse dans cette phrase le *sol* dièze pour moduler en *la* mineur. Les auteurs du système récent veulent au contraire que l'on fasse le *sol* naturel, qui produit une harmonie insupportable pour l'oreille. La plupart des plains-chants des troisième et quatrième modes finissent par *ré mi*, ou par *fa mi*; lorsque le plain-chant est à la basse, il faut, si l'on ne veut pas faire des notes étrangères à la tonalité du plain-chant, finir par l'accord parfait du *mi* mineur, *mi sol si*. C'est là une harmonie tout à fait défectueuse, et en voici la raison : il n'y a que quatre tons dans lesquels le *fa* et le *mi* soient tous deux naturels, savoir : en *ut* majeur, en *la* mineur, en *fa* majeur et en *ré* mineur. Dans les autres tons, on aurait le *fa* dièze ou le *mi* bémol. Or, dans les quatre tons indiqués, le *mi* ne comporte pas l'accord parfait mineur; en *ut* et en *fa*, le *mi* à la basse demande, comme troisième et septième note de ton, à être accompagné par l'accord de sixte *mi sol ut*; en *ré* mineur, le *mi* à la basse comporte l'accord de sixte *mi sol ut* dièze, ou l'accord de quinte diminuée, *mi sol si* bémol; enfin en *la* mineur, il faut faire sur le *mi* l'accord parfait majeur *mi sol* dièze, *si*. Il faut le *sol* dièze comme note sensible du ton; sans cela, le *sol* naturel serait contraire aux règles du solfége et de l'harmonie. D'après ces exemples, auxquels on pourrait ajouter une foule d'autres, nous croyons que les harmonistes demeureront bien convaincus que l'application à l'accompagnement du plain-chant des règles de l'harmonie telles qu'elles sont enseignées et pratiquées partout est bien préférable au système qui voudrait interdire toutes les modulations passagères pour ne pas introduire dans l'accompagnement de notes étrangères à la gamme dans laquelle le plain-chant a été composé. Le choix entre les deux manières d'harmoniser le plain-chant a une grande importance; en effet, s'il est vrai de dire que la plupart des fidèles sont étrangers à la connaissance des règles de l'harmonie et du plain-chant, il n'est pas moins exact d'affirmer que la plupart d'entre eux sont doués d'assez de sentiment musical naturel pour être plus favorablement impressionnés par une harmonie suave que par des accords rebutants pour l'oreille.

De quelle manière le plain-chant doit-il être exécuté? à la partie su-

périeure? à celle du ténor? ou doit-il être mis à la basse? Les personnes qui se sont occupées de la science du plain-chant depuis une vingtaine d'années ont presque toutes émis l'avis que le plain-chant devait être traité comme une mélodie, et par conséquent qu'il devait être toujours mis à la partie supérieure. Il semble qu'il suffise d'émettre cette opinion pour qu'aucune objection ne puisse prévaloir contre elle. Et cependant nous pensons que ce système absolu offre des inconvénients dont le moins grave consiste dans l'uniformité de l'exécution et dans le non-emploi des beaux effets auxquels se prête particulièrement le plain-chant. La place que doit occuper le plain-chant dans la partition dépend de la nature des morceaux, des moyens d'exécution dont le maître de chapelle dispose, enfin du degré de solennité des offices. En premier lieu, si tel morceau de plain-chant ne s'éloigne pas trop de la gamme diatonique moderne, s'il offre une mélodie facile à saisir et qui se prête à une basse naturelle, ce morceau perdrait ses qualités s'il était mis ailleurs qu'à la partie supérieure. Tels sont l'*Inviolata*, l'*Ave verum*, l'*Adoro te supplex*, etc. D'autres morceaux comme les *Alleluia* et les Graduels, les Répons, les Antiennes, peu propres à recevoir une basse régulière et agréable, sont mieux placés à la basse. Les accords parfaits et les sixtes qui les surmontent sans étouffer le son fondamental et ses dérivés, ajoutent une harmonie qui en adoucit la rudesse. Si enfin le chant est psalmodique et très-connu, tel que la mélopée de nos psaumes, il peut recevoir au-dessus des parties d'accompagnement et au-dessous une basse, et cette sorte de partition s'appelle faux-bourdon. Nous avons dit que les voix dont le maître de chapelle dispose devaient aussi déterminer la manière de chanter le plain-chant. Les partisans du plain-chant mis toujours à la partie supérieure ont-ils réfléchi à la composition du personnel du chœur de nos églises? Les voix y sont de quatre espèces : les dessus et seconds dessus, les ténors et les basses, ou chantres proprement dits. A quoi servirait ce quatuor indiqué par la nature? Si l'on fait exécuter le chant par les enfants, il sera loin d'être assez sonore, et, d'ailleurs, les fidèles ne pourraient chanter aussi haut. Si l'on fait exécuter le chant par les dessus et les ténors, l'harmonie devra être écrite à voix égales, pour éviter les croisements, et cette manière d'écrire est difficile, fatigante par sa monotonie. En dernier lieu, lorsque l'exécution doit être rapide, comme dans les offices ordinaires, dans le chant des antiennes pendant les vêpres d'un dimanche après la Pentecôte, il est clair que le chant joué à la partie supérieure donne des basses sautant de quarte et de quinte. Ce mouvement produit un effet aussi insupportable pour l'oreille lorsqu'il est rapide, qu'agréable, au contraire, lorsqu'il est lent. Le même chant mis à la basse et accompa-

gné à la main droite par des accords parfaits et des accords de sixte donne une succession fréquente de degrés conjoints très-harmonieuse et parfaitement conforme au caractère de la mélopée ecclésiastique. En dernier lieu, on sait que dans un accord de quatre notes exécuté sur l'orgue et sur le même clavier avec un mélange de jeux d'anches, la note la plus grave sera la mieux saisie par l'oreille, parce qu'elle est la plus forte. Si la note supérieure reproduit le chant, ce chant est nécessairement couvert par les trois autres notes, et quand le plain-chant est exécuté de cette manière, on n'entend que des successions de quartes et de quintes à la basse qui sont dépourvues d'intérêt; la mélodie est étouffée, l'effet musical est très-mauvais, et le but liturgique n'est pas atteint. Si l'on veut jouer le chant à la partie supérieure, de manière à ce qu'il soit entendu, il faut se résoudre à ne l'exécuter qu'avec les jeux de fond, dont on pourra éclaircir les dessus en y mêlant une doublette, ou, si l'on veut employer les jeux d'anches, jouer la note du chant sur un clavier, sur celui du grand orgue, par exemple, et faire l'accompagnement sur un autre clavier chargé de jeux plus doux. Il importe de tenir compte de toutes ces circonstances pour bien exécuter le plain-chant sur l'orgue, et de se garder d'un système absolu, qui, en toute chose, a des inconvénients, mais qui, en musique, a le tort assez grave, on en conviendra, de ne compter pour rien et le goût et l'oreille.

L'hérésie musicale que nous signalons ici a, comme toutes les hérésies, un prétexte spécieux; un faux semblant de raison a séduit des hommes de bonne foi. S'il fallait donner un nom à cette erreur, on pourrait l'appeler l'hérésie des *anatonistes;* et, en effet, les partisans de cette doctrine méconnaissent toute affinité tonale. Sous prétexte que les modes du plain-chant ont horreur de la tonalité moderne, ils s'opposent à ce qu'on s'en serve pour l'accompagnement. Si on les presse un peu sur les conséquences de leur système, si on leur expose, par exemple, qu'il n'y a pas deux harmonies, pas plus que deux systèmes diatoniques; que les accords formés exclusivement des notes de l'échelle, loin d'accompagner la mélodie, la détruisent, ils se retranchent derrière le dernier rempart de la logique, et déclarent que puisqu'il y a incompatibilité entre une harmonie régulière, satisfaisante, et le plain-chant, il ne reste plus qu'à chanter celui-ci à l'unisson. Ainsi, ce que nos ancêtres des XIIe et XIIIe siècles n'hésitaient pas à faire pour embellir leurs solennités, en rompre la monotonie avec les ressources dont ils pouvaient alors disposer, nos Aristarques ne nous l'accordent pas, en ce moment où les instruments sont devenus plus parfaits, la science de l'harmonie plus épurée, le sens musical plus développé. Ils mettent toujours la tonalité moderne en jeu; c'est par l'effet d'une exagération assez

orgueilleuse qu'on croit à la découverte de la tonalité moderne au même titre qu'à celle de l'Amérique ou de la vapeur. Nous avons vu que les uns l'attribuent à Monteverde, d'autres à Adam Gumpelzheimer, que d'autres la font remonter à Vicentino, à Zarlino et à Willaert. Or, de nombreux documents offrent des traces de la tonalité dite moderne dans l'emploi des sons simultanés pendant les trois siècles qui ont précédé l'époque de Monteverde. L'accord de quinte diminuée, celui de septième de dominante suivi de sa résolution, se trouvent dans divers manuscrits, notamment dans celui de Gautier de Coincy, et dans plusieurs fragments qu'on peut examiner dans l'*Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, de M. de Coussemaker. Si, laissant de côté les essais tentés autrefois pour accompagner les chants, nous nous bornons à étudier la tonalité dans la mélodie elle-même, nous remarquons que cette tonalité était une partie intégrante des modes du plain-chant et faisait partie primitivement des modes ecclésiastiques (1). En effet, qu'était-ce que le treizième mode, sinon notre gamme d'*ut* majeur? On l'a rapporté en partie au cinquième mode sur l'échelle de *fa*, et les copistes ou traducteurs, négligeant d'indiquer le *si* bémol, qui fixait le demi-ton entre le troisième et le quatrième degré, ont modifié la transposition et écrit un triton ou quarte augmentée là où existait une quarte juste, le *diatessaron*, si fréquemment cité; et cette erreur de transposition a été le point de départ d'une foule de duretés dans le chant liturgique, comme aussi de préjugés dans la théorie. Le neuvième mode sur l'échelle de *la* offrait à la fois la tierce mineure et la sixte mineure, absolument comme notre mode mineur. Lorsqu'on l'a supprimé et qu'on en a rapporté les chants au premier mode en *ré*, le *si* bémol aurait dû être toujours indiqué, et c'est ce qui n'a pas eu lieu.

Nous n'allons pas certes jusqu'à établir une connexité absolue, complète, entre quelques-uns des modes du plain-chant et les deux tonalités modernes majeure et mineure. Mais nous croyons que les différences résultant de la mise en œuvre des diverses échelles diatoniques ne doivent pas aboutir à cette conclusion fatale et presque barbare de la séparation radicale des deux systèmes et de l'exécution du chant à l'unisson. Comprenez-vous, messieurs, que dans nos cathédrales et nos paroisses, les jours de grande solennité, les voix de basses, de ténors, d'enfants, ne fassent entendre qu'un chant à l'unisson ou à l'octave, accompagné d'une seule note jouée avec un doigt par l'organiste, auquel

(1) Dans une conversation que j'ai eue avec M. Fétis, à Rouen, où l'inauguration du grand orgue de la cathédrale nous avait réunis, j'ai pu constater que cette analogie des neuvième et treizième modes avec notre tonalité moderne était reconnue également par cet illustre savant, dont l'opinion a une si grande autorité dans toutes les questions qui intéressent la science musicale.

on joindrait sans doute une contrebasse et un serpent? Admettre cette hypothèse, c'est prouver par l'absurde combien il est nécessaire de faire concourir avec prudence, mais avec science et bon goût, les ressources de l'harmonie à nos fêtes religieuses.

Nous avons dit que les partisans de l'accompagnement *unitonique* n'avaient pas pour eux l'autorité du passé. Espèrent-ils obtenir les suffrages de l'avenir? Il est vrai que les effets de ces accords non enchaînés sont nouveaux. Cette musique de l'avenir, préconisée par des esprits chercheurs et délicats, mais chimériques, a été assez mal accueillie en France. Elle est retournée se perdre dans les brumes de l'Allemagne. Nous croyons qu'on fera bien de faire disparaître les derniers vestiges de son passage, car la destruction de toute tonalité serait le résultat inévitable de son acclimatation.

C'est une préoccupation digne des esprits élevés que de chercher à concilier l'interprétation actuelle avec le caractère primitif des œuvres d'art, surtout quand il s'agit de l'expression des choses religieuses, dont le fond est permanent et inaccessible aux caprices des hommes. Mais il faut savoir prendre son parti de certaines incompatibilités qui résultent de la concordance forcée d'éléments appartenant à des époques différentes. Or, les mélodies du plain-chant existent depuis des siècles; elles appartiennent à plusieurs époques fort éloignées les unes des autres. Les unes ont une origine hébraïque, les autres proviennent des Grecs; celles-ci ont été composées du VI[e] au VIII[e] siècle; celles-là ne remontent qu'aux XII[e] et XIII[e]. La liturgie romaine a admis même des chants plus récents: la Messe de Dumont, écrite au XVII[e] siècle, des Proses, des Hymnes, ainsi que des offices particuliers à certains diocèses.

Pendant un si long espace de temps, ce qui est demeuré, c'est la mélopée dans sa forme la plus simple, dans sa substance dégagée des influences passagères du temps. Au contraire, ce qui s'est perdu, évanoui, modifié ou transformé, c'est précisément la forme superficielle, les ornements, les caprices de la mode, le revêtement extérieur, comme le badigeon qui entoure l'édifice. Pendant que le chant se perpétuait à travers les âges, l'étude de la science de l'harmonie se développait, et, à chacune de ces étapes, elle s'exerçait sur le chant religieux avec plus ou moins de bonheur. L'usage d'accompagner le plain-chant est donc assez ancien pour qu'on ne puisse y renoncer. Or, il ne saurait être accompagné que par des accords qui le fassent valoir et qui l'embellissent: sans cela, à quoi bon? Pour y réussir, il n'y a pas d'autre harmonie que l'harmonie tonale. Le plain-chant s'y prête presque constamment, et si l'harmonie rencontre dans l'application des obstacles, des incompatibilités provenant de la haute antiquité du thème et de sa conception primitive,

il y a des formules particulières pour ces passages difficiles et des transactions nécessaires. Ces formules sont connues, et elles sont d'un si bel effet qu'elles ont passé de la musique d'église dans la musique profane; la transition du mode mineur au mode majeur, par exemple, sur le dernier accord d'un morceau, n'a pas d'autre origine que l'harmonie employée sur les finales des 3e et 4e tons. C'est ce qu'on appelait, au siècle dernier, la *tierce picarde*.

On a dit avec quelque raison que la musique est d'un siècle en retard si on compare ses développements et ses progrès avec ceux des autres manifestations de l'art. Michel-Ange et Raphael semblent même avoir devancé de deux siècles Mozart et Beethoven. Sans nous attacher à cette comparaison plus qu'il ne faut, nous ferons remarquer que l'antagonisme qui se donne carrière en musique contre la réalité des faits harmoniques, contre l'enchaînement des accords et des tonalités et contre la tonalité elle-même, rappelle les excès du romantisme littéraire de 1830. La musique gagne du terrain, puisque trente-quatre années seulement nous séparent de cette époque vertigineuse. Quelque talent que déploient les partisans de ces nouvelles doctrines, et quel que soit l'encouragement passager qu'ils rencontrent par suite de l'affaiblissement du goût public, les conquêtes de la science et de l'art n'en seront pas moins impérissables.

La démonstration scientifique des faits harmoniques est d'accord avec le plaisir de l'oreille. En méconnaissant ce bel ordre, nos *anatonistes* retournent dans une impasse sans lumière, se meuvent dans un cercle vicieux, semblables à un cheval attelé à un manége et qui croit avancer parce qu'il marche, tandis que le génie investigateur de l'homme, une fois maître des lois harmonieuses que la nature lui a longtemps cachées, en tire des œuvres nouvelles empreintes des deux caractères de la puissance productrice : la beauté et la fécondité.

FRAGMENTS DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

(Ouvrage de M. Gustave Chouquet, couronné par l'Institut)

Lus par M. Ambroise Thomas, *président de la Société.*

Messieurs,

De douloureuses circonstances n'ont point permis à M. Gustave

Chouquet de se rendre à votre aimable invitation (1), et je crois répondre à vos désirs en vous lisant pour lui quelques pages de son *Histoire de la Musique en France.* Je choisirai de préférence celles qu'on a déjà révélées au public dans la séance solennelle de l'Académie des Beaux-Arts, où l'on a couronné cet ouvrage de haute érudition et d'un si vif intérêt philosophique. Je vous demanderai même la permission de me servir ici du Rapport de l'Institut pour enchaîner les uns aux autres les courts extraits que je vais avoir l'honneur de vous soumettre. Ils se rapportent, vous l'allez voir, à une époque bien connue et à des compositeurs dramatiques.

Voici comment M. Gustave Chouquet entre en matière, avant de peindre l'état de la musique française sous Louis XIV :

« L'œuvre de Richelieu est accomplie : le parlement est vaincu, et l'aristocratie a été frappée d'impuissance. Louis XIV, beau, noble, majestueux et triomphant, gouverne la France, non en despote vulgaire, mais en maître qui sait unir pour régner. Sa cour offre le modèle des suprêmes élégances, et du trône royal part le souffle puissant qui doit animer tout un siècle. Le jeune souverain qui s'écrie : « L'État, c'est « moi », eût pu dire avec autant de vérité : « La littérature, c'est moi ; « l'art, c'est moi ; » — car poëtes, écrivains, architectes, peintres, sculpteurs et musiciens, tous s'inspirent de lui, tous travaillent pour lui. C'est là ce qui donne aux œuvres de cette époque ce caractère d'unité parfaite que, depuis lors, les monuments de l'art français n'ont plus présenté au même degré. La musique est solennelle comme la poésie de Racine et de Boileau; elle rappelle, pour la grandeur et la majesté pompeuse, aussi bien les toiles de Charles Lebrun que les jardins dessinés par Le Nôtre, et la façade de Versailles construite par Jules Hardouin Mansard. Aussi voit-on les deux courants qui jusque-là avaient alimenté l'art musical sans se confondre, — le courant scientifique et religieux d'une part, et, de l'autre, le libre courant populaire, — se mêler enfin harmonieusement et d'une façon si complète, que les chants de l'église ne diffèrent point, quant à la forme, de ceux du théâtre. Le religieux Lalande et le profane Lully ne sont plus de simples contemporains : ils sont la vivante expression de la ferveur religieuse et monarchique de leur temps. »

Ainsi s'exprime l'historien, cherchant toujours à marquer d'un trait sobre et rapide chacune des grandes époques dont il doit parler. Passons à présent dans la galerie du portraitiste, et voyons quel était ce Lully qu'il vient de nommer.

(1) M. Gustave Chouquet a eu le malheur de perdre sa mère quelques jours avant la séance de l'Institut où on lui a décerné le prix Bordin.

« Il y a dans Lully deux personnages opposés, et chez lui le caractère est loin d'être à la hauteur du talent. L'honnête Despréaux, dans un accès de sévérité sans doute hyperbolique, le traite de *bouffon odieux*, de *cœur bas*, de *coquin ténébreux*, — et malheureusement le poëte, en s'exprimant avec cette rigueur, n'a que bien peu exagéré le jugement de l'histoire. Mais le peu d'estime que l'homme nous inspire ne doit pas nous rendre injuste pour l'artiste.

« Lully avait par-dessus tout le don de plaire et d'amuser. Doué d'un esprit fin et délié, courtisan adroit, grimacier des plus divertissants, ce *roi des drôles*, comme on dirait de nos jours, savait, dans les circonstances les plus critiques de sa vie, à l'heure où son crédit et sa fortune semblaient sur le point de s'écrouler, faire une adroite volte-face, — et, en pleine représentation de *M. de Pourceaugnac*, il imaginait d'échapper à ceux qui le poursuivaient de trop près, en s'élançant de la scène sur un clavecin de l'orchestre qu'il brisait dans sa chute, et, à force de bouffonneries, il provoquait l'hilarité du roi, qui l'accablait ensuite de compliments et de faveurs.

« Tout en dissipant une partie de sa vie dans les excès, Lully se préoccupait vivement de sa gloire d'artiste, et ne négligeait rien de ce qui pouvait servir ses intérêts de compositeur. Il déployait une activité merveilleuse, et on le voyait tour à tour directeur, maître de chant, chef d'orchestre, chorégraphe et metteur en scène, toutes les parties de l'art théâtral lui étant familières.

« Il faut en convenir, on ne suffit pas à une tâche pareille sans avoir reçu de la nature des dons exceptionnels. Quelques reproches qu'on puisse adresser à Lully, quelques fautes qu'on ait le droit de relever dans son œuvre, il y aurait injustice à lui refuser du génie. Nous voulons bien reconnaître que son instrumentation est pauvre, quoique assez souvent recherchée, et que ses harmonies manquent parfois de correction; nous ne sommes point surpris qu'on reproche à ses opéras de pécher par la similitude des procédés, par le retour trop fréquent des mêmes rhythmes, par l'emploi constant d'un même contre-point à la basse, — contre-point qui sert à peindre la fureur de Roland aussi bien que les ondulations de la barque de Caron; mais nous ne saurions admettre, avec un critique contemporain (1), que Lully n'a guère donné qu'une ou deux preuves de sentiment dramatique. Beaucoup de ses chœurs, parfaitement en situation, produisent encore aujourd'hui tout leur effet. Certaines pages d'*Atys*, d'*Armide*, de *Roland*, de *Proserpine*, d'*Isis*, de *Phaéton*, d'*Acis et Galatée*, peuvent

(1) M. Léon Kreutzer.

soutenir la comparaison avec l'air de Caron : *Il faut tôt ou tard, il faut passer dans ma barque*, — le plus beau morceau d'*Alceste;* avec l'air d'Égée : *Faites grâce à mon âge*, dans l'opéra de *Thésée*, et avec le célèbre trio des Parques d'*Isis*, cet ouvrage qu'on avait surnommé *l'opéra des musiciens*.

« Ne demandons point des jardins anglais au dessinateur des allées grandioses et des magnifiques terrasses du château de Versailles ; ne réclamons point de Lully des mouvements passionnés, des agitations fébriles qui eussent troublé son maître dans sa solennelle majesté, et qui eussent paru contraires aux bienséances théâtrales comme aux lois sévères de l'étiquette de la cour. N'oublions point que le compositeur devait plaire avant tout au monarque, et que Louis XIV détestait la musique brillante, les mélodies vives et pimpantes. Et, faisant la part des circonstances et du temps, reconnaissons que les airs de la plupart de ses ballets ont de la grâce, que ses divertissements sont agréables et gais, enfin, que sa musique d'église et sa musique de théâtre attestent la grande abondance de ses idées et une fécondité d'imagination qu'on n'avait point encore montrée en France. »

Après avoir fait connaître le compositeur favori de Louis XIV, après avoir tracé l'histoire de l'Académie de musique depuis Cambert, l'infortuné créateur de l'opéra français, jusqu'à la fin de la régence, M. Gustave Chouquet arrive à parler de Rameau, ce musicien de génie, à qui sa ville natale élève enfin une statue, et qu'un habile ciseau nous représentera bientôt le front ceint d'un double laurier.

Nous allons lire une des pages qu'il lui consacre.

« L'Académie royale de musique était en pleine décadence. Elle inspirait à Scaramouche ce couplet satirique :

Chantez, chantez, petits oiseaux,
Près de vous l'Opéra, l'Opéra doit se taire :
Vous faites tous les jours des chants, des airs nouveaux,
Et l'Opéra n'en sauroit faire.

Elle méritait les sarcasmes de Voltaire, qui écrivait en 1732 à son ami Cideville :

« L'Opéra n'est qu'un rendez-vous public où l'on s'assemble certains jours sans trop savoir pourquoi ; c'est une maison où tout le « monde va, quoiqu'on pense mal du maître, et quoiqu'il soit assez « ennuyeux. »

« Le secours vint à l'Opéra de celui-là même qu'il avait d'abord repoussé, d'un musicien qui dut sa réussite aux encouragements et à l'appui d'un riche amateur.

« Jean-Philippe Rameau n'était connu que comme organiste et claveciniste du premier ordre, quand, à la gloire d'avoir fondé la science de l'harmonie, il voulut ajouter celle de régénérer le drame lyrique français. Après quelques essais sur une scène inférieure, il ambitionna de se produire à l'Académie royale de musique. Professeur de clavecin de madame de la Poupelinière, il avait obtenu par le crédit du célèbre financier un poëme de Voltaire; mais le sujet de *Samson* parut trop austère et trop biblique au directeur Thuret, qui refusa la partition de Rameau. Cet homme de génie en fut réduit à s'adresser à l'abbé Pellegrin,

Qui dînait de l'autel et soupait du théâtre,
Le matin catholique et le soir idolâtre.

« Il eut à lui souscrire un billet de 500 livres pour obtenir la pièce d'*Hippolyte et Aricie*. Il est vrai que le poëte dilettante, après la répétition du premier acte de cet opéra, s'empressa de déchirer l'obligation qui lui assurait une indemnité en cas d'insuccès. Cette répétition, faite chez de la Poupelinière, le protecteur et l'ami de Rameau, eut un grand retentissement et décida Thuret à représenter *Hippolyte et Aricie*, le 1er octobre 1733.

« L'ouvrage n'obtint pas le succès qu'il méritait. Le public n'apprécia point tout d'abord ces airs dont l'accompagnement tendait à augmenter l'expression, ces symphonies d'une couleur si pittoresque ou d'un mouvement si passionné, ces chœurs d'une mâle énergie, ces accents qui ne ressemblaient plus à ceux de Lully et de ses imitateurs. On ne craignit pas de décourager le compositeur à son entrée dans la carrière dramatique. Tous les esprits dénigrants, tous les jaloux, s'écrièrent avec un poëte qui cultivait l'épigramme :

Si le difficile est le beau,
C'est un grand homme que Rameau.
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau !

« Cependant les vrais musiciens, les Campra, les Mouret, ne se trompèrent point sur la valeur de cet opéra : ils y reconnurent un novateur qui allait se placer à la tête de son art. En effet, bien qu'il eût déjà cinquante ans quand il donna sa première partition, Rameau ne produisit pas moins de vingt-sept opéras ou ballets de 1733 à 1760, année où l'on représenta *les Paladins*.

« Cette fécondité remarquable s'explique par le caractère énergique

et persévérant du compositeur, et par la vie régulière et laborieuse qu'il menait. Doué d'une santé robuste, qu'il devait à son excessive sobriété, il pouvait s'adonner sans fatigue à des travaux considérables. Ennemi du monde, il avait horreur des importuns, et ne souffrait point qu'on le dérangeât au milieu de ses occupations. On sait qu'il ne se taxait pas de politesse ; on l'accusait même de manquer d'égards envers ses collaborateurs, et de les traiter un peu trop comme Boileau veut qu'on traite la rime. Aussi en fut-il réduit à écrire sur des vers de Cahusac, et ne sut-il obtenir que trois poëmes du souple et patient Gentil Bernard, l'auteur de *Castor et Pollux*. Pour Rameau, le sujet, les situations, étaient tout; les vers ne comptaient pour rien. Il fut le premier musicien qui obligea les poëtes à mettre des paroles sur un air composé d'avance, parce qu'il intercalait volontiers une de ses jolies pièces de clavecin dans ses opéras, faisant, par exemple, d'un de ses menuets, le chœur ravissant de *Castor et Pollux : Dans ce doux asile*.

« Rameau fut nommé compositeur du cabinet du roi avec une pension de 2,000 livres, pour avoir improvisé, en 1745, à l'occasion du mariage du Dauphin, *le Temple de la Gloire* et l'intermède de *la Princesse de Navarre*. Il fut aussi anobli par Louis XV et nommé chevalier de l'ordre de Saint-Michel. Il ne prit seulement pas la peine de faire enregistrer ses lettres de noblesse, comme s'il avait pressenti qu'aux yeux de la postérité ses vrais titres de distinction, c'était la gloire d'avoir fondé la science de l'harmonie et d'avoir écrit *Hippolyte et Aricie*, *les Indes galantes*, *Castor et Pollux*, *Dardanus et Zoroastre*. »

Après Lully, après Rameau, comment ne point parler de Gluck? Ces trois grands musiciens, si supérieurs dans l'art de la déclamation, ne sont-ils pas considérés comme les fondateurs de notre tragédie lyrique? Ouvrons donc le chapitre que M. Gustave Chouquet a consacré à l'immortel auteur d'*Iphigénie*, d'*Orphée*, d'*Alceste*, d'*Armide;* nous terminerons par cet extrait :

« Si Gluck s'était contenté de déclamer juste, il n'eût fait que reprendre et perfectionner l'œuvre de Lully et de Rameau. S'il s'était borné à chasser le clavecin d'accompagnement de l'orchestre, à y introduire la harpe et le trombone, à se servir des clarinettes, à marier heureusement les instruments, à donner plus de puissance et d'intérêt à la symphonie, à comprendre que l'interruption momentanée des sons est un des moyens magiques de varier et d'augmenter les effets du discours musical, il aurait déjà droit à notre estime et à notre reconnaissance, mais nous n'aurions pas à le considérer comme un des maîtres souverains de l'art. Qu'a-t-il donc imaginé d'extraordinaire? Il a reconnu que la mission de la musique n'est pas seulement de flatter les

sens, mais que les beautés morales sont aussi de son domaine. Il a créé la peinture des caractères; il a su prêter à chacun de ses héros des accents conformes aux mouvements de leur âme. Il s'est servi de l'orchestre pour ajouter à la force d'une situation dramatique, ou pour mettre en opposition le calme apparent d'un personnage avec les agitations de sa conscience. Il s'est montré, en un mot, aussi grand penseur que grand musicien.

Comme Pierre Corneille, il a doté la scène française de tragédies sublimes, et, si l'on a pu justement reprocher à l'auteur du *Cid*, des *Horaces*, de *Cinna*, de *Polyeucte* et de *Pompée*, d'avoir trop aimé Lucain et Sénèque, peut-être serait-on également en droit de regretter que Gluck ait subi l'influence de l'école déclamatoire des Encyclopédistes. Mais, ainsi que le noble poëte, par quels traits ineffaçables ne sait-il pas racheter un peu d'enflure et quelques phrases embarrassées, quelques légères incorrections de style! Entre ces deux mâles génies, plus réfléchis que spontanés, nous trouvons encore ce trait de ressemblance : leurs tragédies ont toutes un type de grandeur commun; mais elles diffèrent les unes des autres par la physionomie, par les formes et par les caractères. Leur théâtre n'amollit pas; tout au contraire, il élève, il fortifie les cœurs. C'est là ce qui met leurs chefs-d'œuvre à l'abri des caprices de la mode et des injures du temps. »

SÉANCE ANNUELLE (11e BIS)

29 DÉCEMBRE 1864.

SOMMAIRE :

1. Rapport sur les travaux de la Société par M. Poisot, secrétaire.
2. Tirage au sort de cinq noms parmi les dix restés l'an dernier au fond de l'urne.
3. Election de cinq membres du Comité, anciens ou nouveaux.

Rapport lu à la deuxième séance annuelle (Jeudi 29 décembre 1864), par M. Poisot, secrétaire du Comité.

Messieurs et chers collègues,

Chargé par le Comité de vous présenter le rapport annuel fixé par l'article 26 de vos statuts, je dois d'abord réclamer de vous une bienveillante indulgence.

En effet, le compositeur n'est souvent littérateur que par occasion ; il ne faut donc pas être sévère pour son style. — L'an dernier, mon condisciple Ortolan avait bien voulu me suppléer dans la tâche ardue du compte-rendu officiel : il y a réussi ; aujourd'hui votre bienveillance saura m'aplanir les difficultés d'un sujet qui n'a pas le charme des thèmes que vous envoie l'inspiration musicale.

Donc, reprenons les choses à l'issue de la séance annuelle du 30 janvier dernier, et disons d'abord pourquoi votre Comité a jugé à propos d'avancer d'un mois, cette année, l'époque de vos élections.

Ce qui préoccupe surtout votre Comité, messieurs, c'est l'intérêt qu'il cherche à donner à vos séances de fin de mois. Là, en effet, vous assistez à des lectures scientifiques qui font avancer la théorie musicale, comme vous l'ont prouvé les travaux de MM. Durutte et Barbereau.

Là aussi on discute les méthodes d'enseignement et l'on sonde les côtés peu connus de la physionomie de l'art ; il y a toujours, dans ces entretiens musico-littéraires, des faits nouveaux à retenir, un progrès de la science à mettre en relief.

Avide de ces communications pour lui comme pour vous, le Comité a pensé qu'il y avait convenance et intérêt à prier M. Fétis, l'illustre doyen des érudits musicographes, de vouloir bien lire à notre Société un

travail choisi parmi les sujets de ses nombreuses recherches. — Le savant maître de chapelle du roi des Belges, chargé en ce moment des répétitions de *l'Africaine*, nous a promis son concours pour le dernier samedi du mois de janvier. — Vu cette occurrence, le Comité a pensé qu'il pouvait, avec votre agrément, messieurs, intervertir l'ordre de ces deux séances consécutives, et mettre les élections de cette année en décembre.

J'essayerai de vous présenter un résumé fidèle et succinct des travaux de votre Comité depuis le commencement de février dernier jusqu'à la fin de l'année courante. — Et d'abord, jetons un coup d'œil sur le mouvement de notre personnel. Vous vous rappelez tous qu'au mois de janvier dernier, les membres sortants du Comité ont été : MM. Deffés, Bazin, Wekerlin, Boulanger et Delioux ; trois d'entre eux ont été réélus ; les deux autres, ayant donné leur démission (1), ont été remplacés par MM. Elwart et Dietsch. Ce dernier a été nommé second vice-président, en remplacement de M. François Bazin, démissionnaire ; M. Bergson, ayant accepté les fonctions de professeur de piano au Conservatoire de Genève, a été nommé à l'unanimité membre correspondant de notre Société dans cette ville.

De nouveaux candidats ont été présentés et admis pendant les dix derniers mois d'exercice ; ce sont : MM. Nicou-Choron, Billard, Lussy, Barrière (ce dernier nommé correspondant à Cherbourg) ; Salvador Daniel, correspondant à Alger ; Delsarte, Auguste Mey, Jules Beer, Lubeck ; Lissajous, membre libre ; d'Indy, Pisani, Balleyguier, Dubois, Fibich, de Sabatelli, Viallon, Sowinski et d'Eichtal, ce dernier nommé membre libre.

Vous le voyez, messieurs, on recherche l'honneur de nous appartenir ; le Comité a décerné à l'unanimité le titre de membre libre à M. Gustave Chouquet, de qui notre digne président M. Ambroise Thomas a lu à notre dernière séance mensuelle des fragments sur l'*Histoire de la Musique en France*. Cet ouvrage a été couronné récemment par l'Académie des beaux-arts. A la fin de l'hiver dernier, quelques sociétaires avaient demandé au Comité de faire exécuter de la musique moderne dans les séances mensuelles ; il eût été bien difficile de concilier à la fois tous les amours-propres. Qui aurait eu le droit de se faire entendre le premier ? pourquoi tel sociétaire aurait-il eu le pas sur tel autre ? Cette question délicate, nous croyons l'avoir résolue par notre dernière circulaire, qui a été favorablement accueillie par nos collègues.

(1) Comme membres du Comité, et non comme membres de la Société dont ils continuent à faire partie.

Dans les deux séances d'audition qui ont eu lieu les 16 avril et 28 mai derniers, on a exécuté tour à tour des compositions instrumentales de MM. Gastinel et Dancla; des mélodies de notre camarade Émile Durand; des morceaux d'orgue expressif de son homonyme M. Auguste Durand, et un opéra nouveau de notre infatigable bibliothécaire M. Wekerlin.

On a eu plaisir aussi à apprécier les charmants talents d'exécution de M[lles] Lefébure-Wély, de M[lle] Caroline Rémaury, élève de notre excellent professeur Lecouppey, et de M. Alphonse Duvernoy, membre de la Société.

Mais il était difficile de tenir constamment en haleine la masse de nos sociétaires, si absorbés d'ailleurs pendant l'hiver par l'abondance des soirées particulières, des concerts et des représentations théâtrales. — Nous avons cru obvier à ces inconvénients, en priant tous nos collègues de s'entendre à l'avance avec le délégué de service (en ce moment M. Charles Delioux, dont nous signalons le zèle à ses successeurs); ce délégué est chargé de composer les programmes de nos samedis intimes. Là est en effet, chers collègues, l'âme et le véritable esprit de la Société ; il ne s'agit point de se créer un public nombreux; ce public, on peut le trouver dans les salles de concerts. Il ne doit exister entre nous qu'un échange de conseils sincères sur nos œuvres nouvelles; nous devons constituer une famille professionnelle dont la base doit être l'union par l'art et l'amitié dans l'art ; au moyen de ces précieux sentiments, nous donnerons à la Musique, suivant l'esprit de nos statuts, une impulsion puissante et féconde.

Les samedis de fin de mois étant exclusivement réservés aux lectures, et la Musique n'y étant introduite que pour servir de pièces justificatives, les autres samedis doivent donc avoir une importance différente, mais non moindre que celle des samedis musico-littéraires.

Si les premiers réunissent plus de monde, c'est qu'on n'est pas encore habitué à venir aux autres samedis, et je ne serais point étonné que dans quelque temps on se plût davantage à se voir et à s'entendre dans l'intimité, au lieu de ne se rencontrer que dans des réunions où règne une sorte d'étiquette quasi-officielle. — C'est en se voyant souvent, en effet, qu'on peut se connaître et s'apprécier; de la sorte les bonnes relations s'établissent et l'affection prend la place de sentiments moins élevés.

Votre Comité, messieurs, ne s'est point borné à étudier les moyens de rendre vos séances plus attrayantes ; il s'est aussi préoccupé d'intérêts plus graves. — La liberté des théâtres n'était pas encore promulguée que déjà nous songions aux débouchés nouveaux qu'elle devait

nous créer. Les essais de reprises tentées par la Porte-Saint-Martin et les nouveaux ouvrages récemment représentés sur le théâtre Saint-Germain, sont des commencements d'exécution qu'il ne faut pas vouloir juger trop vite. — Lorsqu'on passe rapidement du monopole au régime de la liberté, bien des chocs se produisent, et il est impossible de préjuger même aujourd'hui quels seront les résultats du nouveau décret. Les entreprises lyriques demandent des capitaux considérables, et la concurrence grave que font les théâtres subventionnés aux scènes secondaires peut bien retarder l'essor de ces dernières. — Toutefois nous avons l'espoir que l'avenir sera meilleur, et un plan que nous a fourni M. Laurencin a obtenu la pleine approbation des membres de notre Comité. Quand le moment sera opportun, nous ferons les démarches nécessaires pour que ce plan soit approuvé par le Gouvernement.

Il fallait aussi songer à l'exécution de vos œuvres non dramatiques. — M. Magnus vous a exposé à notre dernière réunion mensuelle l'organisation et le but du Grand-Concert. Si ce projet réussit (et tout porte à le croire), la Musique moderne se relèvera sans nul doute de la concurrence fâcheuse que lui fait aujourd'hui la Musique dite classique, et notre Société pourra se flatter d'avoir donné l'élan à ce mouvement salutaire.— Les travaux que nous ont communiqués MM. Ernest Lépine, Ferrand et Prévost-Rousseau se trouvent ici complétés et agrandis. Si le public vient en aide à cette nouvelle entreprise, ce que nous avons lieu d'espérer, nos œuvres auront un débouché certain et permanent, ce qui n'existait pas encore et cependant était nécessaire dans un pays qui, comme la France, marche à la tête de la civilisation.

Il me reste, messieurs, à vous entretenir des acquisitions nouvelles que la Société a faites. 1° Sur la proposition de M. Gevaert, le Comité a voté les fonds nécessaires à l'achat de la biographie universelle des Musiciens, de M. Fétis (nouvelle édition). — Ce monument précieux d'érudition musicale devait trouver place dans notre bibliothèque, dont le catalogue va être prochainement publié. Il importe, en effet, à chacun de nous de connaître nos richesses bibliographiques et de pouvoir y recourir souvent.

Nous avons fait aussi l'acquisition d'un violoncelle et d'un alto qui font désormais partie de notre patrimoine commun. — La Musique de chambre, ancienne et nouvelle, doit en effet former la base de nos réunions ordinaires, et il est utile d'avoir constamment sous la main des instruments dont le transport fréquent est embarrassant et coûteux.

La question des pianos n'en est pas une, grâce au zèle généreux de notre excellent trésorier. —Local, chauffage, éclairage, intérêt d'ar-

gent, M. Wolff met tout à notre disposition avec une hospitalité si large que nous serions des ingrats si nous ne lui témoignions ici toute la sincérité de notre reconnaissance. — Je crois donc être l'interprète de tous les membres de la Société sans exception, si je vous propose de voter des remercîments unanimes à notre jeune mécène, dont la modestie s'efface en nous rendant des services que nous ne saurions oublier.

Malgré les dépenses occasionnées par la publication de notre 3e bulletin, malgré nos frais de poste, circulaires, impressions, programmes, etc., le reliquat de notre encaisse se monte aujourd'hui à la somme de 1,066 fr. 85 c., et cependant nos cotisations de 1864-65 ne sont pas encore versées.

Je terminerai en vous disant : Unissons-nous de plus en plus, messieurs et chers collègues, dans le culte du grand art. Quels que puissent être les obstacles, d'où qu'ils nous viennent, avec le temps et la patience nous les vaincrons. — L'union fait la force, dit la devise célèbre d'un pays voisin ; j'ajouterai que quand cette force s'appelle l'amour de l'art, on peut être sûr de l'avenir.

12ᵉ SÉANCE.

28 JANVIER 1865.

SOMMAIRE :

1. Conférence historique sur l'art musical, par M. Fétis père.
2. Gavotte de Rameau, exécutée par M. Charles Poisot.

CONFÉRENCE HISTORIQUE SUR L'ART MUSICAL

Par M. Fétis père (1).

Dans une improvisation d'une heure et demie, le savant professeur a captivé l'attention de son auditoire par l'intérêt du sujet, ainsi que par l'élégance de sa parole et la clarté logique de ses idées. Exposant d'abord les croyances de quelques peuples de l'antiquité sur l'invention de la musique, il a fait voir que cet art est le seul auquel les premiers habitants de l'Inde, de la Bactriane, de la Perse, les peuples sémitiques, toute l'Asie-Mineure, les Grecs et les Étrusques, aient donné une origine céleste. Puis il a fait connaître les traditions de l'Orient sur l'organisation musicale du monde, traditions recueillies par Pythagore et coordonnées dans son système de l'harmonie universelle par la puissance des nombres; ce même système conservé et développé par ses disciples, par Platon dans son *Timée*, et qu'on retrouve chez les Romains dans les écrits de Cicéron, de Macrobe et de Censorin; ce même système, enfin, dont Képler entreprit la démonstration mathématique et qui égara sa puissante tête.

Abordant ensuite les opinions des naturalistes, des physiciens et des mathématiciens concernant les lois de la musique, qu'ils prétendent déduire des phénomènes naturels, des résonnances harmoniques de certains corps et de nombres abstraits, il a démontré que tout cela a été sans utilité dans la formation de l'art, et qu'on n'en peut tirer une gamme construite dans les conditions nécessaires de la musique moderne.

(1) La *Société des Compositeurs de musique*, par l'organe de son président, M. Ambroise Thomas, avait prié M. Fétis de vouloir bien donner une conférence sur un sujet quelconque de l'histoire de la musique, dans l'une de ses séances mensuelles.



Les lois de la musique, dit M. Fétis, sont évidemment psychologiques : cet art est la création propre de l'homme; c'est même la seule création qui lui appartienne d'une manière absolue et qui soit toujours en rapport intime avec la conformation des races, sans autre élément que le son; sous les trois attributs de l'intonation, de la durée et du timbre, il a formé par l'idée son édifice, depuis ses premiers essais jusqu'à l'art complet de la musique moderne. Ici, le savant orateur est entré dans des détails pleins d'intérêt sur les chants des races principales de l'espèce humaine et sur les séries de sons qui leur servent de base. Il a établi que les peuplades barbares et anthropophages des archipels de l'Asie et de l'Océanie avaient toutes, au moment où elles furent découvertes, des gammes incomplètes, dont la plupart n'étaient composées que de quatre sons. Leurs chants ne s'étendaient pas au delà de ces limites étroites, mais toutes ces tribus sauvages chantaient. A un degré plus élevé d'intelligence et de capacité perfectible, se trouvent les peuples de la race jaune ou mongolique, parmi lesquels sont les Chinois, les Japonais, les Mantchoux, et, dans un ordre inférieur, les Kalmoucks, les Kamtschadales et les Kirguizes. Les plus avancées de ces nations n'ont pas non plus de gammes complètes, les deux demi-tons de la gamme européenne en étant exclus; mais de leurs cinq tons elles ont formé différents modes, et, bien que fort imparfaite, leur musique est formulée en système, où l'on remarque certains éléments d'art.

La race perfectible par excellence est la race arienne, qui, sortie de l'Inde, de la Bactriane et de la Perse, par des migrations dont les plus anciennes remontent à plus de cinq mille ans, a peuplé toute l'Asie, l'Asie-Mineure, la Grèce et toute l'Europe. Dès les temps les plus reculés de son histoire, on trouve chez cette race des échelles musicales formées d'intonations nombreuses à de petits intervalles. Chez les Hindous, les sons forment vingt et un intervalles dans l'espace d'une octave; chez les sémites, l'échelle musicale était divisée en dix-sept intervalles dans l'étendue de l'octave. Dans l'Asie-Mineure et dans la Grèce, au temps d'Olympe, c'est-à-dire deux cents ans avant la guerre de Troie, ou douze cents ans avant l'ère chrétienne, l'emploi du quart de ton dans le chant constituait ce qu'on a appelé postérieurement le *genre enharmonique*. Ce fut par de lents perfectionnements que les Grecs parvinrent enfin à la formation de l'échelle diatonique des sons, laquelle était divisée en deux tétracordes uniformes. La gloire de la Grèce, dans l'histoire de la musique, est d'avoir enfin dégagé cette échelle des éléments d'une tonalité hétérogène, et d'avoir ainsi préparé l'élément fondamental de l'art véritable.

Après l'exposé historique de l'art primitif de la musique, M. Fétis a

établi l'analogie des modes de la musique grecque, aux premiers temps de l'ère chrétienne, avec les quatorze modes du chant de l'Église, puis la transformation de ceux-ci dans les huit tons vulgaires du plain-chant. Ensuite il a fait voir comment s'est formée la *diaphonie*, qui précéda l'*harmonie*, qui fut un obstacle au dégagement de celle-ci jusqu'au XIII[e] siècle, et dont on retrouve même les restes jusque vers le milieu du XIV[e]. Alors, dit-il, commence l'histoire de l'art véritable, car tout ce qui a précédé cette époque est l'âge du chant populaire et religieux, mais non de la *musique* proprement dite. Cet art est l'œuvre des temps modernes, depuis la fin du XIV[e] siècle.

L'intérêt soutenu de l'improvisation du savant professeur pour son attentif auditoire est devenu plus vif encore lorsqu'il a abordé l'histoire des développements et des transformations de l'harmonie et de la tonalité, par de nouvelles agrégations de sons, qui ont créé des attractions multiples d'intervalles vers des résolutions inattendues, et constitué l'art complet de l'époque actuelle.

13e SÉANCE.

25 FÉVRIER 1865.

SOMMAIRE :

DE L'UNITÉ MUSICALE. — DE L'IMPORTANCE DU CHOIX DES TONS

(Analyse de l'ouverture de *Guillaume Tell*)

Par M. Elwart.

Le discours de l'auteur sur l'*Unité musicale* est extrait de son *Traité de contre-point et de fugue* (Paris, Joly, 1840), et d'une *Dissertation sur l'importance du choix des tons dans la composition musicale.*

L'auteur, pour appuyer son opinion sur l'autorité d'un grand nom, a donné une analyse poétique de l'ouverture de *Guillaume Tell.* Cette analyse était également un extrait du *Traité de transposition musicale* publié par M. Elwart. (Paris, Joly, 1840.)

FRAGMENTS DE L'OUVRAGE SUR L'ENSEIGNEMENT DU PIANO

(*Conseils aux jeunes Professeurs*)

Par Félix Lecouppey.

(Paris, librairie de L. Hachette et Ce, 1865)

Le Comité de rédaction a pensé qu'un extrait ne donnerait qu'une idée trop imparfaite de cet ouvrage, plein d'enseignements utiles, et écrit avec infiniment de goût et de précision.

14ᵉ SÉANCE.

25 MARS 1865.

SOMMAIRE :

1. Notice nécrologique sur P.-L. Dietsch, par M. Ch. Poisot, secrétaire.
2. Exposition de la Méthode de M. Danel, par l'auteur.
   Morceaux chantés par M. G. Roger :
3. A. *Tristes apprêts, pâles flambeaux*, air de *Castor et Pollux*, de Rameau.
   B. *Les Oiseaux*, mélodie de M. Gumbert.

NOTICE NÉCROLOGIQUE

Sur PIERRE-LOUIS-PHILIPPE DIETSCH.

MESSIEURS ET CHERS CONFRÈRES,

Il m'a paru juste et convenable de venir payer devant vous un légitime tribut de regrets et d'éloges à la mémoire de notre collègue Dietsch, si rapidement enlevé à l'affection de sa famille et de ses amis. Dietsch appartenait à notre Société depuis le 9 décembre 1863 ; vous l'aviez nommé membre de votre Comité, et pendant un an il a exercé les fonctions de second vice-président de la Société.

Né à Dijon le 18 mars 1808 (d'après les renseignements qui m'ont été transmis par son condisciple Pâris, comme lui élève de Choron et aujourd'hui encore organiste de la cathédrale de Dijon), Dietsch appartient à l'Allemagne par son père et à la France par sa mère. D'abord élève de la maîtrise de Dijon, dirigée alors par un Italien de mérite nommé *Travisini*, Dietsch fut envoyé à Paris dès 1822 et admis comme élève dans l'école de musique classique et religieuse fondée par l'illustre Choron. — Après deux ans d'études dans cet établissement, il y remplit les fonctions de professeur d'une classe élémentaire. Admis au Conservatoire en 1830, il suivit le cours de contre-point de Reicha et étudia la contre-basse sous la direction de Chenié. Au mois de février 1831, il entra à l'orchestre des Italiens comme contre-bassiste, puis à l'Opéra, où il fut ensuite chef des chœurs. — Maître de chapelle de l'église Saint-Eustache depuis 1830, il resta douze ans dans cette paroisse, où il fit exécuter ses premières compositions de musique reli-

gieuse. — Il a fait représenter à l'Académie royale de musique, le 9 novembre 1842, *le Vaisseau-Fantôme*, ouvrage en deux actes que M. Richard Wagner traita plus tard. Depuis lors, Dietsch s'est adonné avec succès à la composition de la musique d'église. — Il avait succédé à Girard comme chef d'orchestre du Grand-Opéra, et il réunissait les fonctions de maître de chapelle de l'église de la Madeleine à celles de professeur à l'école de musique religieuse fondée par Niedermeyer.

Dietsch a publié à Paris, chez Lecoffre :

1° 3 volumes contenant des accompagnements d'orgue sur le graduel et l'antiphonaire romains. Cet ouvrage a été approuvé par l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France;

2° Le *Manuel du Maître de chapelle* et, de plus, 36 cantiques et 15 motets;

Chez Régnier-Canaux : 11 messes, environ 50 motets et un Répertoire complet de l'organiste en 4 volumes;

Chez Richault : 5 messes, 40 motets, un grand nombre de cantiques et 100 préludes pour l'orgue;

Chez Delalain : une messe à 4 voix, à l'usage des orphéons.

Chez Heintz : 8 motets; et chez Brandus : une messe solennelle à 3 voix et orchestre.

Ces nombreux travaux avaient mérité à notre collègue la croix de la Légion d'honneur et l'ordre de Saxe-Cobourg.

Charles Poisot,
Secrétaire du Comité.

EXPOSITION DE LA MÉTHODE DE M. DANEL (1)

PAR L'AUTEUR.

M. Danel, vice-président de l'Académie impériale de musique de Lille, succursale du Conservatoire de Paris, fait l'exposé d'une *Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale.*

Cette méthode, dit-il, a été écrite principalement en vue de propager le goût de la musique jusque dans les communes rurales, et de moraliser le peuple.

Voici sommairement comment il s'explique :

(1) Le Comité se propose de publier plus tard son appréciation sur la méthode de M. Danel.

« Au moyen d'une terminologie abrégée, nommée *langue des sons*, j'exprime en une seule syllabe : l'intonation, la durée et l'altération des notes.

« A cet effet, je ne conserve des mots : *Do Re Mi Fa Sol La Si*, que la première lettre, et afin d'éviter la répétition de *S* pour *sol* et *si*, je change le second *S* en *B*, ce qui donne : *D R M F S L B*. Ces signes sont ceux de l'octave moyenne de la voix ; un point placé au-dessus des lettres indique une octave supérieure ; un point au-dessous, une octave inférieure ; et s'il fallait représenter une octave sur-aiguë, on mettrait deux points au-dessus des lettres, et pour une octave plus grave on les mettrait au-dessous.

« Les signes de la durée des notes nommés...	ronde	blanche	noire	croche	double croche	triple croche	quadruple croche
et les silences équivalents, nommés . . .	pause	1/2 pause	soupir	1/2 soupir	1/4 soupir	1/8 soupir	1/16 soupir
s'indiquent par les voyelles	a	e	i	o	u	eu	ou

« Enfin, les signes d'altération nommés.	dièse	bémol	bécarre
s'expriment par la consonnance finale de leur prononciation	z	l	r

« Réunissant ces trois abréviations des notes : intonation, durée, altération,

on remplace les mots. . .	*mi*, ronde	*ré*, noire, bémol	*do*, double croche, dièse
par la syllabe.	ma	ril	duz

« Employée comme notation, cette terminologie ne présente aucune équivoque et peut suppléer à l'absence du papier réglé pour la musique.

« La *langue des sons* est, dès les premières leçons, d'une grande utilité pour la dictée, et l'on peut sans inconvénient dicter simultanément, dans un même local, les diverses parties d'un chœur.

« Mais si, en solfiant, on prononçait les mots ainsi écrits, au lieu d'une simplification on aurait créé une difficulté ; la numération vient la résoudre.

« Toutes les gammes majeures se ressemblent ; elles se composent de 5 tons et 2 demi-tons : ces derniers se trouvent du 3e au 4e degré, et du 7e au 8e (tonique octave).

« M'appuyant sur cette définition, je remplace, en solfiant (quel que soit d'ailleurs le genre de notation), le nom des notes par l'indication numérique du rang qu'elles occupent dans la gamme du ton. J'obtiens ainsi la formule 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, qui s'applique à *tous les tons* et qui dispense de l'étude des clefs.

« La tonique majeure sera 1, la sus-tonique 2, la médiante 3, etc.

« C'est ici une grande simplification utile à l'instruction primaire, et qui ne nuit en rien à des études transcendantes.

« Cette formule numérique s'adapte également à la lecture du plain-chant.

« Dans la notation en langue des sons, pour marquer le degré d'acuité de la gamme, on écrit en tête du morceau le rang que doit y prendre le diapason.

« Dans la notation habituelle, on indique la tonique majeure, en raison des clefs et de leurs armures, par les procédés ordinaires; cette tonique est toujours 1, la dominante 5, etc., quel que soit le point de départ.

« Quant au mode mineur relatif, il conserve la numération du mode majeur désigné par l'armure.

« La solmisation numérique étant admise, le passage de la langue des sons à la notation usuelle devient chose facile. Il suffit de déterminer sur la portée le placement du n° 1 (tonique); en allant de ligne à interligne on trouvera toutes les autres notes.

« Ce passage devient plus facile encore par l'emploi momentané d'une notation *mixte*, tenant tout à la fois de la langue des sons et de la notation ordinaire. On y remplace la figure des notes par la voyelle qui en représente la durée, et l'on met au-dessus de la portée la consonne qui indique l'intonation de chaque note.

« Cette notation mixte offre, en réunissant la consonne et la voyelle, les syllabes de la langue des sons, en même temps qu'elle accoutume les commençants au mouvement des notes sur la portée. Il ne reste plus ensuite qu'à remplacer les voyelles par les signes généralement employés.

« Cette méthode n'en est plus à l'expérimentation : elle a fourni ses preuves. L'honorable M. Fétis en a fait l'éloge dans la *Revue et Gazette musicale* du 26 février 1860. Il l'a chaleureusement défendue, en présence des membres de la 3me section du Congrès international, tenu à Bruxelles en septembre 1862, et lui a même consacré trois colonnes dans sa *Biographie des musiciens*.

« Elle est approuvée par M. le ministre de l'intérieur en Belgique, qui l'a fait inscrire au catalogue des ouvrages utiles aux instituteurs, et qui en a envoyé des exemplaires dans tous les établissements de l'État. Elle est déjà pratiquée avec succès en Belgique, dans un certain nombre d'écoles normales. »

M. Danel se résume ainsi :

« La méthode simplifiée ne change en rien les principes de l'enseignement ordinaire; elle lui sert au contraire d'introduction.

« Elle élague tout ce qui n'est pas indispensable dans la pratique du chant populaire.

« Elle dote la musique d'une nomenclature abrégée qui devient au besoin une véritable notation.

« Elle rend la dictée facile et prompte.

« Elle supplée aux nombreuses gammes par une formule unique.

« Elle est enfin d'une transmission facile et abrége considérablement la durée des études.

« En cela surtout, Messieurs, elle est appelée à rendre de grands services aux masses. Ne perdons pas de vue que l'ouvrier, fatigué du travail journalier, ne s'occupera de la musique que s'il peut l'apprendre facilement et en peu de temps.

« Je ne vous parlerai pas de bandes qui, placées en regard du clavier d'un piano, aident à la transposition; ce serait abuser de vos moments et m'éloigner du sujet qui nous occupe.

« Tous les détails dont je n'ai pu vous entretenir ici sont consignés dans la huitième édition de la méthode; j'en ai déposé sur le bureau quelques exemplaires destinés aux membres de cette assemblée. »

15e SÉANCE.

29 AVRIL 1865.

SOMMAIRE :

1. Origines comparées de la voix et du langage, par M. J.-B. Wekerlin.
2. Les Instruments de l'autre monde, lecture par M. Oscar Comettant.
3. Géographie et Ethnographie musicales. (Espagne.)
   A. Lecture par M. Lacome.
   B. Chansons populaires espagnoles, chantées par Mlle Séveste.

ORIGINES COMPARÉES DU CHANT ET DU LANGAGE

PAR J.-B. WEKERLIN.

Le chant a été pour l'homme le premier moyen de communiquer sa pensée : voilà notre opinion sur l'origine des langues, opinion conforme d'ailleurs à celle de nombreux philosophes, historiens, savants, comme Diodore de Sicile, H. Schævius (*De Origine linguarum et quibusdam earum attributis*), Vitruve, Borrichius, médecin de Copenhague, J. J. Rousseau, le président de Brosses, Villoteau, G. de Humboldt, J. Grimm, Ch. Nodier, etc., ce qui prouve surabondamment que notre séduisante hypothèse est déjà d'un certain âge, et conséquemment respectable.

En considération des instincts paresseux de notre espèce, et contrairement à l'opinion de J. J. Rousseau (1), nous ne serions pas trop éloigné d'admettre les objections *des mimophiles;* mais il devrait nous être préalablement et clairement démontré qu'il est moins fatigant de faire un geste que de produire un son, tout en convenant avec Villoteau (2) que la voix et le geste sont les seuls moyens d'expression que nous tenions directement de la nature. Nous ferons remarquer que notre opinion ne diffère en rien de celle de saint Grégoire de Nysse (*contra Eunom*); puis, en confessant notre foi sincère à l'Écriture, nous demanderons la permission de penser qu'après sa chute, l'homme demeura longtemps, une demi-douzaine de siècles peut-être, sans se

(1) *Essai sur l'origine des langues*, par J.-J. Rousseau. Chapitre I.

(2) *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*, etc., par G.-A. Villoteau. Paris, Imprimerie impériale, 1807. 2 vol. in-8.

souvenir du langage enseigné à Adam par Dieu lui-même, et dont la privation put être une partie de son châtiment; mais nous laissons à l'orthodoxie (et à elle seule) le droit et le pouvoir de nous transmettre les paroles des anges et le génie des conversations de notre premier père avec Dieu dans le paradis terrestre, et nous nous retrouverons réunis dans une seule et même foi sur les ruines de la tour de Babel.

Court de Gébelin (1) part du principe que « dès qu'il y eut deux personnes sur la terre, elles parlèrent. » Mais sans s'en apercevoir, il tombe dans notre manière de voir, quant au langage d'imitation; car il convient que les animaux se distinguent par des cris qui leur sont propres, qu'on les reconnaît à ces cris, et qu'en imitant ces cris on aura désigné l'animal qui les produit.

Le principe que les animaux de chaque famille ont entre eux des relations phonétiques a été admis et préconisé par Camper, Cuvier, Adelon, Dugès, Virey, etc. Ils ont observé qu'à mesure que chez les animaux l'intelligence va en s'agrandissant, leur appareil vocal devient beaucoup plus compliqué, infiniment plus parfait. Thomas Reid a consacré une vingtaine de pages à la description du langage naturel qui appartient aux brutes, avec la division suivante : 1° les modulations de la voix; 2° les gestes; 3° les traits du visage ou la physionomie.

Comme le langage humain, celui des bêtes est susceptible d'être perfectionné, quoique dans des proportions limitées; ces limites elles-mêmes pourraient être justifiées en ce que les animaux, n'abusant jamais de la parole comme l'homme, ne s'en servent que pour les choses qui en valent la peine, telles que l'amour, la faim, la douleur, le plaisir, le danger, etc. Cette langue, toute pathétique, est nécessairement très-bornée dans ses moyens d'expression.

C'est là l'opinion de Pierquin de Gembloux, dans son *Idiomologie des animaux*, livre curieux à plus d'un titre. Cette manière de voir, à peu de chose près, a été celle de Platon dans sa *Politique*, de Josèphe dans ses *Antiquités*, etc. Il n'est pas jusqu'à saint Basile qui n'ait dit, dans son *Homélie du Paradis terrestre*, qu'il était *peuplé de bêtes qui s'entendaient entre elles et qui parlaient sensément.* On pourrait ajouter aussi, comme preuve, la conversation d'Ève avec le serpent, dans le Paradis terrestre, mais nous n'irons pas jusque-là.

Nous n'appuierons pas non plus sur ce que rapporte Élien, dans son livre XI de l'*Histoire des Animaux*, où il raconte que chez les Hyperboréens, aux fêtes d'Apollon, une troupe de cygnes descendaient des monts Riphées, entraient dans le chœur, où ils prenaient gravement

(1) *Histoire naturelle de la parole*, etc., par Court de Gibelin. Paris, 1776, in-8.

leur place parmi les prêtres, chantaient leur partie avec beaucoup de talent, et s'en retournaient joyeux d'avoir concouru à la solennité de la fête.

Le père Bougeant, jésuite, a publié un livre intitulé : *Amusement philosophique sur le langage des bêtes*. L'idée dominante de cet auteur est que les diables ou démons habitent le corps des animaux, pour expier leurs forfaits, en attendant la fin du monde ; car ce n'est qu'à cette époque que le père Bougeant envoie les diables en enfer.

Il accorde aussi au moineau qui aime sa femme un langage plein d'expression et de tendresse. Il faut qu'il la gronde lorsqu'elle fait la coquette ; il faut qu'il menace les galants qui viennent la cajoler ; il faut qu'il puisse l'entendre lorsqu'elle l'appelle ; il faut, tandis qu'elle couve assidûment ses œufs, qu'il puisse pourvoir à ses besoins, et distinguer si c'est de la nourriture qu'elle demande ou quelques plumes pour réparer son nid, et pour tout cela, conclut-il, il faut un langage. Bref, selon lui, les bêtes parlent et s'entendent entre elles tout aussi bien que nous, et quelquefois mieux.

Le père Kircher, dans sa *Musurgia (artis magnæ consoni et dissoni*, chap. XIV), a noté le fragment de gamme que produit un animal appelé *paresseux ;* ce sont les intervalles de la gamme d'*ut* majeur, depuis le *fa* jusqu'au *ré*, ascendants et descendants.

Les anciens ont beaucoup parlé du langage des oiseaux. Nous citerons Palamède, Apollonius de Tyane, Melampus, Démocrite, Théophraste, et cet Ericus, beau-fils de l'enchanteresse Craca, dont il est question dans *Olaüs Magnus ;* enfin Baerius, l'homme peut-être qui a porté le plus loin l'intelligence du langage des oiseaux.

Bechstein, naturaliste allemand, a donné, en 1789, le chant du rossignol en paroles. C'est trop long et trop difficile pour vous le lire ; nous nous contenterons de celui de Dupont de Nemours, dans ses *Souvenirs de la marquise de Créqui*. Voici ce chant du rossignol :

Ti-ô-ou, ti-ô-ou, ti-ô,ou,
Spe tiou z'cou-a,
Cou-orror pipi,
Tiô, tiô, tiô, coui tziô,
Ziou-ô, tz'cou-ô, tz'cou-ô,
Zsi, tsi, tsi,
Courror tiou! tscouâ-pipi, coui!

C'est une puérilité peut-être, mais ne voyons-nous pas le savant président de Brosses, dans son *Traité de la formation mécanique des langues*, et en parlant des sons produits par la douleur, la surprise, le dégoût, le doute, etc., assigner à chaque sensation un registre particu-

lier, travail que Grétry a, de son côté, cherché à compléter dans ses écrits. De Brosses dit que les premiers germes de la parole ou les inflexions de la voix humaine, d'où sont éclos tous les mots des langages, sont des effets physiques et nécessaires, résultant absolument, tels qu'ils sont, de la construction de l'organe vocal et du mécanisme de l'instrument, indépendamment du pouvoir et du choix de l'intelligence qui les met en jeu. Le système de nécessité qui a présidé à la formation du langage primitif a été d'établir entre le mot et la chose un rapport par lequel le mot puisse exciter une idée de la chose. Un Caraïbe qui voudra nommer à un Algonkin un *coup de canon*, objet nouveau pour ces deux hommes qui ne s'entendent pas, ne l'appellera pas *nizalie*, mais *poutoue*.

Zalkind Hourwitz, dans son *Origine des Langues*, adopte cette manière de voir, de même que David de Saint-Georges, dans l'*Histoire des Druides* : « Les premiers mots ou sons représentèrent des sons produits ou susceptibles d'être produits par les objets auxquels ils s'appliquaient. Les idées métaphysiques, ne pouvant être rendues par des sons imitatifs, l'ont été par ceux qui exprimaient les objets avec lesquels elles avaient le plus de rapport ; le raisonnement et l'expérience ont ensuite multiplié les sons, en prenant pour comparaison la figure que forme la bouche ou les lèvres en les prononçant. » Ici nous frisons la mimologie. Expliquons ce mot, ou mieux laissons ce soin à Charles Nodier, dans son *Dictionnaire des Onomatopées* ; « La plupart des mots de l'homme primitif avaient été formés à l'imitation des bruits qui frappaient son ouïe : c'est ce que nous appelons l'*onomatopée*. Instruit à entendre et à parler, il a figuré ses propres bruits vocaux, ses cris, ses interjections : c'est ce que nous appelons le *mimologisme*. » — Il semble tout naturel d'admettre, avec M. A. Nicolas (dans ses *Études philosophiques sur le Christianisme*), que la pensée précède toujours la parole ; cela nous paraît une subtilité métaphysique, car la distance de la pensée à la parole est si infiniment petite qu'on peut les confondre sans crainte et les appeler isochrones.

Un révérend père jésuite, philosophe et grammairien tout ensemble, a dit : « Depuis le commencement on a entendu le chat miauler, le lion rugir et l'*homme chanter*. Entre les huit parties du discours, ajoute-t-il, *les noms ne sont pas la première*, comme on croit d'ordinaire, mais ce sont les interjections qui expriment les sensations du dedans, et sont le cri de la nature..... Tout homme les tient de soi-même et de son propre sentiment..... Par un seul coup d'organe, elles peignent la manière dont on se trouve intérieurement. »

Cependant notre opinion ne s'arrête pas aux interjections pures et

simples; nous n'hésitons pas à affirmer que les intonations en ont dû être, à l'infini, variées dans leur douceur ou leur énergie. Formulons : pour exprimer ses pensées, ses besoins ou ses passions, ses tristesses ou ses joies, l'humanité naissante a dû avoir recours aux interjections, qui engendrèrent les intonations, lesquelles engendrèrent le chant, d'où est née la mélodie. Or, cette assertion est conforme à la nature, car ce qui est universel est incontestablement naturel, et le chant est universel.

D'après Jean-Jacques Rousseau, dans les premiers temps, les hommes, épars sur la surface de la terre, n'avaient de langue que le geste et quelques sons inarticulés. Les premiers besoins dictèrent les gestes, les passions arrachèrent les premières voix... Les premières langues furent chantantes et passionnées, avant d'être simples et méthodiques.

Alexandre Le Clercq, dans un article de la *Revue de musique ancienne* (mars 1856), dit : « Le chant est aussi ancien que le monde ; leur origine se confond. A peine sorti des mains du Créateur, n'est-ce point par un cri de joie, par un chant d'allégresse et de reconnaissance, que le premier homme a dû célébrer la toute-puissance et la bonté de Dieu ? Mais de quelle nature a été ce chant que le chef de la race humaine laissa s'échapper de sa poitrine ? N'a-t-il pas été simple et pur comme l'âme de cette créature si noble, si belle, appelée avec raison le prodige et le complément du grand œuvre de la création ? »

Frédéric Schlegel, dans son ouvrage : *Uber die Sprache und Weisheit der Indier*, c'est-à-dire : *De la langue et de la philosophie des Indiens*, s'astreint à démontrer que la langue indienne est la plus ancienne ; et, tout en posant comme principe que l'homme s'est immédiatement créé une langue, grâce à ses facultés intellectuelles, il avoue que la langue mantchoue foisonne d'onomatopées ou de mots imitatifs, ce qui vient à l'appui du langage chanté, résultant de l'imitation.

Si l'homme primitif, à une époque quelconque depuis la création, avait créé une langue d'un seul jet, grâce à ses facultés intellectuelles, cette langue existerait encore comme langue dominante ; car enfin pourquoi l'homme se serait-il assujetti à chercher des termes nouveaux et arbitraires pour un objet déjà nommé ? C'eût été retourner à la confusion de la tour de Babel ; d'ailleurs, la paresse naturelle à l'homme ne le pousse pas à se créer volontairement de semblables difficultés. De même, si le langage divin s'était conservé, en admettant d'ailleurs les plus considérables altérations produites par la dispersion des nations ou des premiers groupes d'hommes, on devrait retrouver des types primitifs, répandus dans toutes les langues de la terre, système que les plus grands savants n'ont encore pu mener à bonne fin jusqu'ici.

William Ellis, dans ses *Polynesian Researches* (Recherches sur la Polynésie), Adalbert de Chamisso, le compagnon du marin Kotzebue, et d'autres voyageurs célèbres, ont remarqué chez les nations les plus sauvages des traces de chant; chez quelques-unes de ces nations (les plus barbares) le chant ressemblait à des cris; chez d'autres, une trace de rhythme se faisait déjà apercevoir.

L'effroi que le tonnerre inspire à l'enfant suggère à sa jeune imagination l'idée d'un Dieu avant celle d'un Créateur. Talvi, dans sa *Caractéristique des chants populaires* (1), dit que la langue primitive a dû être éminemment créatrice, imitative.

L'opinion émise par différents historiens et philosophes que la langue primitive *était chantée* a fait dire à Dacier que nos aïeux auraient eu l'air de fous. Mais, par ce chant primitif, ces historiens entendaient parler seulement d'intonations s'élevant ou s'abaissant, à la façon du récitatif. Qui n'a remarqué que chez les enfants le premier langage est plus chanté que parlé? C'est une espèce de fredonnement. Dans ses *Fragments sur la littérature allemande*, Herder observe qu'anciennement chanter et parler étaient la même chose : les oracles étaient rendus en chantant; les lois étaient chantées et s'appelaient *chants;* les prophètes et les poëtes chantaient.

Le rhythme produisait sur l'oreille des anciens le même effet que la rime produit sur la nôtre. L'hymne que Moïse entonna après la destruction miraculeuse des Égyptiens est le premier chant hébreu duquel nous ayons connaissance, ou plutôt duquel il soit fait mention dans les annales du monde. Mais nous venons d'anticiper sur notre sujet, car nous parlons en ce moment d'une époque où il y avait déjà un langage.

La langue chantée n'a jamais dû être écrite : elle comportait des sujets peu nombreux sans doute, mais pouvant s'exprimer de la façon la plus variée. Il était d'autant plus difficile de la fixer (en admettant la connaissance de caractères écrits), que chaque individu variait ses intonations selon le degré de sa sensibilité : cette difficulté ne se retrouvait plus pour la fixation de la langue parlée.

L'esprit plus developpé des générations a introduit une foule de mots qui n'ont plus aucun rapport d'imitation avec les choses qu'ils expriment : c'est ce qu'observe l'abbé Tuet dans ses *Matinées sénonoises*, et il cite à ce propos quelques inventions de langage figuré, entre autres celles d'une belle-sœur de Boileau.

Ceci nous éloigne trop de notre sujet. Nous ne parlerons pas non plus de l'époque où l'écriture a fixé les signes du langage; alors le matériel

(1) *Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen*, von Talvj. Leipzig, 1840, in-8°.

des sons était déjà altéré, et l'analogie précieuse du mot avec l'objet s'était détruite à proportion que les langues s'étaient éloignées de leur origine. Il suffira de remarquer que c'est l'ouïe qui transmet les idées par les sons, et ensuite la vue connaît les sons par les lettres.

Hérodote rapporte une histoire, souvent reproduite depuis, notamment par Rabelais : Psammeticus, roi d'Égypte, à la suite d'une dispute sur la primordialité des langues égyptienne et phrygienne, donna deux enfants nouveau-nés à élever à un berger, sans qu'ils pussent avoir aucune communication avec qui que ce soit ni entendre la voix d'aucune créature humaine, lui enjoignant de prendre garde au premier mot que ces enfants diraient dès qu'ils pourraient parler. Le berger les fit nourrir par des chèvres, et au bout de deux ans, rentrant un jour dans sa cabane, il entendit les enfants crier *beeh*, *beeh*, à plusieurs reprises. Le roi, informé de cela, fit paraître les pauvres séquestrés devant lui et leur entendit prononcer le même mot. Les savants, consultés sur la langue à laquelle appartenait le mot *beeh*, déclarèrent que c'était l'expression phrygienne pour dire du pain, sur quoi l'on admit sans scrupule que la langue phrygienne était plus ancienne que l'égyptienne.

Le mot *beeh* était le seul que les mères nourricières de ces enfants avaient pu leur apprendre.

Montaigne ne connaissait sans doute pas cette histoire, car il dit, dans ses *Essais :* « Je croy qu'un enfant qu'on auroit nourry en pleine solitude, esloingné de tout commerce (qui seroit un essay mal aysé à faire), auroit quelque espèce de parole pour exprimer ses conceptions ; et n'est pas croyable que nature nous ayt refusé ce moyen qu'elle a donné à plusieurs aultres animaux ; car qu'est-ce aultre chose que parler, cette faculté que nous leur voyons de se plaindre, de se resjouyr, de s'entr'-appeller au secours, se convier à l'amour, comme ils font par l'usage de leur voix? » Et à ce propos il cite trois vers du Dante :

Cosi per entro loro schiera bruna
S'ammusa l'una con l'altra formica,
Forse a spiar lor via e lor fortuna.

« Ainsi, dans le noir essaim des fourmis, on en voit qui semblent s'aborder et se parler entre elles, peut-être pour épier les desseins et la fortune l'une de l'autre. » Nous remarquerons, avec Pierquin de Gembloux, que l'instinct n'est que la parole des organes, bien différente de la parole des pensées (1).

(1) *Idiomologie des animaux*, par Pierquin de Gembloux. Paris, 1844, page 62.

Ouvrez à la lettre *E* l'*Encyclopédie*, vous lirez qu'une croyance populaire voulait reconnaître le sexe de l'enfant nouveau-né au premier son qu'il faisait entendre. Le son *A*, disait-on, annonçait un garçon ; le son *E* une fille. Vous pourriez voir aussi, dans Denis d'Halicarnasse (*De l'arrangement des mots*) que les sons *a* et *e* dominent dans les cris des enfants. De toutes les voyelles, ce sont les plus faciles à prononcer ; elles sont en même temps les plus sonores. M. Brès, dans ses *Lettres sur l'harmonie du langage*, ajoute que ces deux voyelles, prononcées tantôt avec lenteur, tantôt avec rapidité, suffisent pour former le langage de l'enfant, et que le cœur de la mère s'y trompe rarement. Mersenne, dans son *Harmonie universelle*, a soin de consigner que la voix des enfants est à l'octave supérieure des autres voix, ce que tout le monde a remarqué ; ils se font d'autant mieux entendre, trop bien même pour des oreilles non paternelles.

Démétrius de Phalère rapporte que les anciens Égyptiens chantaient à l'honneur de leurs dieux des hymnes composées entièrement de voyelles. Bernardin de Saint-Pierre (*Harmonies de la nature*) pensait que les langages naissants ont dû être composés de voyelles, comme celui des enfants, et par cela même se prêter aisément aux accents et aux mouvements d'un chant doux et animé. M. Brès, dont nous avons cité l'ouvrage plus haut, donne une esquisse d'un dictionnaire enfantin ; mais la plupart des mots qu'il cite ne sont articulés par les enfants qu'après que la mère les a prononcés, et ne peuvent par cela même faire partie d'un langage primitif.

On contestera difficilement ceci : la société est le premier mobile dans la création d'un langage ; nous nions qu'un homme isolé puisse créer une langue quelconque.

En publiant, il y a quelques années, une série d'articles sur la chanson populaire dans *le Ménestrel*, nous avions émis notre opinion sur les origines comparées de la voix et du langage. Un abonné zélé, mais anonyme, écrivit ceci : « M. Wekerlin soutient avec beaucoup d'assurance que le chant a précédé le langage, sans songer que l'interjection est un cri bref, et non un chant. J'observerai donc à M. Wekerlin que lui-même, frappé d'un coup violent, pousserait sans doute une interjection vigoureuse, modulant de la douleur à la colère, mais n'y trouverait certainement pas une chanson. »

Il est certain que, lorsqu'une grande douleur viendra nous saisir subitement, et que l'intensité même de cette douleur nous ôte le temps de la réflexion pour articuler une parole, on poussera un cri, lequel, par son intensité, marquera celle de la douleur ;... mais les émotions de la vie ne consistent pas seulement à donner des coups ou à en recevoir. La

contemplation d'une fleur luisant au soleil avec ses perles de rosée, la vue d'une belle jeune fille, voilà des émotions qui, certes, ne produiront pas le cri strident de la douleur; ce seront des fragments de gammes ascendantes ou descendantes, bref, ce que nous appelons le chant primitif, ayant même précédé celui de l'imitation du chant des oiseaux ; mais loin de nous la pensée que ces chants primitifs, produits par les premières sensations de la créature humaine, aient dû ressembler à une mélodie de Schubert, pas plus qu'à un fandango espagnol.

Nous conclurons par un petit tableau résumant notre opinion :

Transportons-nous en esprit dans la contrée où les premiers hommes vivaient ou isolés, ou par groupes peu nombreux, ou seulement par familles. Les animaux, en ce temps-là, étaient les instituteurs des hommes; la voix du lion disait fureur, force ou noblesse; celle de l'alouette, joie ou liberté; celle des ramiers, amour ou mélancolie; toutes avaient leur signification particulière.

Mais le jour va naître; un adolescent est endormi dans une clairière... De ses rayons d'or le soleil perce le feuillage; il répand partout, en même temps, et la chaleur et la lumière. Pénétré de ce grand bien-être, le jeune homme ouvre les yeux, et, devant ce miracle vainqueur du froid de la nuit et de la terreur qu'elle inspire, au saisissant spectacle qui l'entoure, des sons d'admiration s'élancent de sa poitrine, des larmes d'adoration et de reconnaissance tombent de ses yeux. Eût-il à sa disposition toutes les langues de l'univers et celle même des anges, il n'y trouverait pas une parole à la hauteur de ses impressions ni des mouvements de son âme. Il se lève et fait quelques pas; les ronces déchirent ses pieds, de nouveaux sons se font entendre... Le voilà sur la mousse; il court, il va, il revient; la faim se fait sentir, le tourmente, l'inquiète, l'arrête : il jette de nouveaux cris. Des fruits s'offrent à sa vue, encore un chant; une femme survient, un rival se présente, et voilà la douleur, la crainte, la joie, l'amour, la jalousie, la colère, exprimés, rendus tout aussi clairement que l'admiration et l'enthousiasme.

On ne saurait se figurer tout d'abord l'immense quantité de pensées qui se pourraient rendre très-nettement par le seul moyen de la mélodie, en se renfermant dans les deux octaves de la voix humaine. Nous ne voulons pourtant pas affirmer (cela nous tient à cœur) que Démosthènes eût pu rédiger ses Philippiques en vocalises, pas plus que Pascal et Bossuet eussent pu se passer de dictionnaire; mais, en définitive, tout ce qui importe le plus à l'humanité, tout ce qui la charme et la rend heureuse, tout ce qui l'inquiète ou la blesse, peut être rendu par des chants. Il suffit de pénétrer dans quelques-unes de nos provinces, en Normandie, en Bretagne, en Gascogne, pour se convaincre

des traces encore existantes du premier langage des hommes : *le langage chanté*. Dans ces diverses localités, comme chez presque toutes les nations du globe, rien qu'au chant de la phrase on pourrait, sans se tromper, la déclarer joyeuse, triste, mélancolique, affirmative, affectueuse, négative ou colère.

Nous concluons de nouveau que *le chant a existé avant le langage*.

LA QUENA — LES CHANTS DE L'ANCIEN PÉROU — LE BEAU EN MUSIQUE

Par M. Oscar Comettant.

Il existait, avant la découverte du nouveau monde, au sud du continent américain baigné par la mer Pacifique, entre le fleuve Tumbes et le môle, un peuple nombreux et puissant quoique d'une grande douceur. Les aventuriers qui virent ce peuple d'honnêtes gens admirèrent leur civilisation avancée, rendirent justice à leurs habitudes d'ordre, à leurs mœurs tranquilles, et les trahirent pour en faire leurs esclaves.

Ces Américains formaient le vaste empire des Incas.

Ils se croyaient les fils du Soleil et adoraient cet astre, auquel ils consacrèrent un temple pétri d'or et d'argent dans leur capitale de Cusco, à côté du collége mélancolique des vierges vouées au culte du dieu resplendissant.

De ce peuple, le premier entre tous ceux du nouveau continent, et dont les sages institutions politiques et sociales auraient pu servir de modèle à plus d'une nation européenne, que reste-t-il à cette heure ? Rien : quelques parias échappés aux abominables boucheries espagnoles, et un instrument de musique, la triste, la timide, la fatidique quena.

I

Il n'est pas de si grand malheur, dit un poëte oriental, qui ne puisse être adouci par la voix d'un ami.

La quena a été et reste pour l'Indien humilié cette voix consolatrice qui l'émeut et le charme, l'attriste et l'égaye, l'abaisse à la réalité de sa position, et l'élève jusqu'à la gloire de ses aïeux par la magie du souvenir et la chaîne mystérieuse de la tradition.

Les Péruviens, effrayés par les sanglantes orgies de leurs cruels conquérants, abandonnèrent aux cupides mains de ces derniers les montagnes d'or et d'argent qu'ils avaient arrachées aux entrailles de la terre;

mais, en fuyant, ils emportèrent la quena, dont les accents lamentables disaient mieux que n'auraient pu le faire les mots d'aucune langue les regrets éternels dont leur âme était abreuvée.

La quena est une sorte de flûte faite d'un roseau qu'on ne trouve, je crois, que dans la région appelée *Sierra*, au sud de la république péruvienne. La longueur de cet instrument varie suivant le caprice de l'exécutant; toutefois, s'il en est de neuf à dix pouces, la plupart mesurent un pied et demi de long et deux tiers de pouce de diamètre. Ouverte à ses deux orifices, son embouchure est analogue à celle de nos clarinettes. Point de clefs à la quena, qui, probablement, n'en fut jamais pourvue. Cinq trous sur la ligne de l'embouchure, plus une petite ouverture sur le côté, permettent seuls au musicien une variété très-limitée de sons échelonnés chromatiquement.

Si incomplet et si défectueux que nous paraisse ce monotone roseau, il n'en a pas moins rempli de charme et d'émotions diverses une suite de générations d'hommes, pour lesquels le son voilé de la quena n'était pas seulement le sympathique agent de certains appétits et de certaines passions, mais le reflet par excellence de l'archétype du beau.

Comment quelques sons échappés d'un roseau peuvent-ils déterminer chez certains hommes des sensations aussi profondes, et comment certains airs, informes pour nous autres Européens, ou tout au moins monotones, sont-ils considérés par certains autres peuples comme l'expression la plus complète et la plus ravissante de l'idéale beauté? Graves et difficiles questions que celles-là, qui touchent aux côtés les plus délicats de l'esthétique, et auxquelles, pourtant, nous ne saurions échapper en face de la quena et des airs qui lui sont propres; car cet instrument et ces chants, nous le verrons plus loin, exercent sur les Indiens de la Sierra une influence qui touche à l'extrême limite de l'effet musical et va jusqu'à l'extase.

D'où vient cette merveilleuse puissance d'expression? Est-ce donc que les chants des anciens Péruviens et leur primitive quena soient plus parfaits que nos savantes conceptions musicales et que tous nos instruments d'orchestre, qui, relativement, nous laissent froids? Assurément non, et bien au contraire. Mais si nos instruments d'une grande étendue, de timbres si variés, permettent une manifestation plus complète de l'*idée*, celle-ci, quand elle existe réellement, quel que soit l'agent qui serve à la manifester, quelle que soit la forme dans laquelle elle nous apparaît, est toujours un reflet sublime du grand œuvre de la nature, dont nous sentons, par un phénomène délicieux d'affinités, vibrer en nous la divine harmonie.

II

On s'est souvent demandé si le beau absolu existe en musique, et nous sommes entraîné par la nature de nos observations à nous poser la même question.

Ma réponse sera nette, et il me semble qu'une semblable question n'eût jamais été faite si on en avait bien pesé les termes.

Non, le beau absolu n'existe pas en musique et ne saurait exister, par la raison péremptoire que, tout système de sons étant nécessairement partiel et incomplet, puisqu'il est notre œuvre à nous qui sommes finis et incomplets, aucun ne saurait présenter cette rigueur implacable qui correspond à la vérité absolue, cette beauté sans défaut dont la création, dans ses harmonies perpétuelles, ses rhythmes savants, ses figures correctes, ses variétés infinies et son unité souveraine, nous offre l'unique et écrasant exemplaire. Aussi n'est-ce point à chercher à reproduire dans les proportions de notre petite taille ce qui se meut dans le cadre sans limite de l'espace éternel que doivent tendre les efforts du compositeur, mais à éveiller les émotions diverses et toujours ravissantes que traduit dans notre âme attentive la contemplation idéale de l'œuvre incomparable de l'incomparable artiste, le divin Créateur. Jean-Jacques Rousseau a donc pu dire avec une rare profondeur de pensée, sous une apparence de sophisme, que, « hors le seul être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas. »

Cette vérité établie, il s'ensuit que mieux nous concevons, sans chercher à l'imiter, la radieuse symphonie de la création, plus belles de l'idéale beauté, — que Platon définissait la splendeur du vrai, — sont nos œuvres musicales, commentaires harmonieux d'une thèse qui, échappant à notre raison, se réfugie dans notre sentiment. Car la musique, si elle est une langue, sert de complément à la langue parlée en éveillant la sensation des idées dont la subtilité échappe à toute signification précise, à tout mot ou à tout assemblage de mots.

Dans quel vocabulaire prendrait-on, par exemple, des mots assez nuancés, assez riches d'effet, assez puissants pour préparer notre esprit à cette sorte de communion qui s'établit parfois entre nous et les beautés de la nature, en écoutant certains chants? Sont-ce des phrases qui nous détacheraient en quelque sorte de nous-mêmes, pour nous porter dans l'espace où notre âme s'épure, où nos sens se perfectionnent, où nous pouvons entrevoir, dans la pénombre d'un jour nouveau, cette glorieuse symphonie de la nature dont nous parlions plus haut, et

vers laquelle nous voguons poétiquement sur l'océan des sons? Cette symphonie immuable, nous l'avons tous entendue vibrer en nous dans les moments émus où nous nous sommes sentis touchés de la grâce artistique. Que de voluptés inconnues du vulgaire! et comme notre cœur attendri, à la fois ravi et effrayé, semblait écouter la grande œuvre dans ces moments où la vie est un ardent foyer! Nous percevions clairement alors, comme renfermés dans un son unique d'une beauté sans égale, les millions de voix diverses qui parlent, chantent, soupirent, mugissent, crient, hurlent, éclatent sur notre globe, depuis la foudre qui tonne dans les airs jusqu'à la goutte d'eau qui gémit en se brisant sur un brin d'herbe, — depuis l'insecte microscopique qui murmure des tristesses ou des joies inappréciables dans le calice d'une fleur, jusqu'au lion rugissant dans le désert dont il est roi, — depuis les molécules de la matière qui tendent à se rapprocher les unes des autres par cette loi mystérieuse d'amour universel dans des vapeurs sonores perdues au sein de l'infini musical, jusqu'à l'Océan qui ébranle les fondements de notre globe avec des mugissements formidables ou de sourdes rumeurs.

L'idée du tout unique et harmonieux, avec la faculté de la rendre saisissable à tous, voilà le beau idéal, le degré le plus parfait du beau relatif.

Mais ce n'est point avec des subterfuges d'école, par le moyen des règles, lesquelles nous enseignent ce que nous devons éviter bien plus que ce que nous devons faire, qu'on peut jamais arriver à ce résultat. Certes, j'admire la forme dans les arts, mais seulement comme un moyen de rendre présente à l'esprit l'idée, sans laquelle la musique n'est qu'un bruit, et certainement, dans ce cas, le plus important des bruits.

Malheur donc au musicien qui ne voit dans le son qu'un simple ébranlement vibratoire des milieux élastiques, une provocation purement matérielle des appétits sensuels. Il peut avoir appris un métier, faire preuve d'habileté dans l'exercice de ce métier, il ne sera jamais artiste dans la haute et noble acception du mot.

Talent passif, notes mortes, harmonies de convention, vous êtes une fumée sans feu; et, dussé-je me montrer sévère, vous êtes une imposture de l'art!

III

J'ai parlé de la forme; j'ajouterai qu'on s'est peut-être, dans ces derniers temps, trop attaché à la perfectionner au détriment du fond, c'est-à-dire de l'idée. La forme peut faire l'admiration de quelques

initiés, elle sera toujours insuffisante pour émouvoir les masses, qui ne sont sensibles qu'aux beautés idéales ou aux accents vrais de la passion. Qu'est-ce, en effet, que la perfection de la forme, si elle n'est animée du souffle vivifiant de l'idée? Qu'on imagine, a dit un philosophe, la plus belle tête d'homme vivant, et que, rien ne changeant dans la régularité et l'harmonie des traits, cette tête tout à coup devienne une tête d'idiot; la beauté n'aurait-elle pas fui avec l'idée? Le contraire aurait lieu si la tête la moins conforme aux lois de la beauté était soudainement animée du souffle ardent de l'esprit; — la laideur deviendrait belle.

Ce sont là des raisons fondamentales qui font que certains chants de la plus grande simplicité, sans forme ou d'une forme vicieuse, presque sans mouvement et sans rhythme, par le seul pouvoir de l'expression, indépendamment de tous les moyens accessoires d'effet, éveillent en nous des émotions puissantes auxquelles les éléments les plus variés de l'art moderne ne sauraient rien ajouter. Par exemple, qui n'a été profondément remué sous l'action de quelques-uns des chants de la messe des morts suivant le rite romain? Encore une fois, le beau ne dépend d'aucune règle, d'aucun moyen matériel; il n'est le partage exclusif d'aucune école, d'aucune race d'hommes, d'aucune civilisation; on le retrouve partout où une aspiration élevée, une intuition ardente de l'œuvre du suprême artiste se manifeste par les agents quels qu'ils soient des émotions de notre âme ou des sentiments de notre cœur.

Mais pour comprendre les beautés des œuvres diverses, qui sont toujours des beautés de reflet, soit qu'elles naissent du sentiment de l'harmonie extérieure, soit qu'elles aient pour cause notre propre nature, il faut nécessairement se trouver en communication d'idées, de sentiments, de croyances, de mœurs avec les artistes qui les ont créées. Le mysticisme chrétien ne sera pas plus compris de l'Arabe sensuel, quoique poëte, que le panthéisme indien ne l'aurait été de la philosophie sépulcrale de l'ancienne Égypte, grandissant et vivant dans la mort, qui fut l'idée dominante de la patrie des Pharaons. Voilà pourquoi, sans aucun doute, la musique des Chinois, qui a tant d'action sur l'esprit de ce peuple, nous trouverait froids; et voilà pourquoi aussi certaines mélodies émanées d'autres peuples qui ne les entendent pas sans une vive émotion, nous paraissent à nous, dans l'ordre de nos idées et de notre civilisation, insignifiantes, quand même elles ne nous semblent pas ridicules et incohérentes.

IV

Pour nous autres Européens, la quena est un instrument barbare, et les airs péruviens appropriés à cet instrument, et que la tradition fait remonter bien antérieurement à Manco Capac, des airs plus barbares encore peut-être, et d'une insignifiance complète. Mais voyez les Indiens, ils ne peuvent supporter l'audition de ces airs sans fondre en larmes, sans éclater en sanglots. Qui oserait dire après cela que ces chants, informes il est vrai pour nos oreilles habituées à d'autres formes, d'une intonation souvent vicieuse au point de vue de notre système tonal, sont néanmoins dépourvus de toute beauté, c'est-à-dire dans une proportion quelconque de ce reflet sublime dont nous venons de parler? Eh quoi! des hommes seraient émus jusqu'au paroxysme de l'émotion par la seule action de quelques sons sans suite et sans signification aucune? Penser ainsi serait calomnier notre cœur et notre âme, porter une véritable atteinte à la considération de l'art. Ce qui émeut dans les œuvres de l'esprit est toujours beau quand ce qui émeut émeut par soi-même, indépendamment des circonstances étrangères à l'art dans lesquelles elles se produisent.

Sans doute, la situation misérable à laquelle les légitimes possesseurs du Pérou ont été condamnés, les souvenirs poignants que la quena désolée évoque chez eux, et la nature même des lieux majestueusement tristes où ils exhalent leurs plaintes mélodieuses, doivent ajouter à l'effet propre de l'instrument; mais ces circonstances, toutes particulières aux Indiens, ne suffiraient certainement pas à produire ces larmes et ces extases, qui sont le triomphe de l'expression en musique. D'ailleurs, la quena et ses chants étendent leur action sur les hommes de race blanche étrangers aux malheurs des anciens fils du Soleil, et qui, presque autant que ces derniers, en sont émus et charmés.

La quena est jouée d'ordinaire en solo et sans aucun accompagnement. Quelquefois, cependant, il arrive que deux Indiens se mettent à exécuter leurs chants, non point à l'unisson, comme on pourrait le croire en examinant ces mélodies, mais à deux parties réelles. L'harmonie plaintive des deux quenas attendrit le cœur des auditeurs, exalte leur imagination et les transporte au temps fortuné et à jamais passé, hélas! où ils vivaient libres et considérés sous l'égide de l'astre radieux qui brille pour tout le monde, excepté pour eux aujourd'hui. Des larmes abondantes coulent de leurs yeux, et c'est à la douleur même qu'ils demandent un soulagement aux douleurs enivrantes qui les enveloppent comme dans une atmosphère de deuil harmonieuse. Il

faut un nouvel accent plaintif à tous ces accents de plainte, et le timbre même de la quena doit être assombri pour vibrer à l'unisson des cœurs abîmés dans le néant de la désespérance. Les musiciens, interrompus par leurs propres sanglots, n'ont pu finir leur chant. Ils ont ôté de leurs lèvres tremblantes l'instrument ému comme eux-mêmes, et, sans se parler, d'un regard magnétique, ils se sont compris. On les voit alors cheminer lentement, gravir les hauteurs les plus escarpées de la Sierra, comme s'ils voulaient, pour exhaler le souffle suprême de leur âme attendrie, monter plus près des cieux. Là, sur ces escarpements arides et glacés, ils attendent l'heure des ténèbres pour s'abreuver de la dernière partie de ce concert désolé. Une cruche remplie d'eau est apportée, et les instruments y sont plongés. La voix de la quena, dans cette sourdine liquide, devient la voix même des sépulcres, et comme le *Super flumina Babylonis* des maîtres devenus esclaves. Écoutez : il semble que des voix parlées se mêlent, par un phénomène étrange, à la voix chantée qui étouffe et pleure au sein de l'humide tombeau. Ah ! je les reconnais ces voix lamentables : ce sont celles des fils de Sion, ou plutôt c'est l'écho de ces voix :

Aux saules maintenant elles sont suspendues
Sans qu'on pense à prêter l'oreille à leurs doux chants,
Ces harpes d'Israël dont les cordes tendues
En d'autres jours charmaient par leurs accords touchants.

Car ceux-là même à qui nous devons notre chute,
Avec ces fers si lourds à notre nation,
Viennent nous commander de chanter sur la flûte
Nos hymnes solennels, — les hymnes de Sion.

Oui, ceux-là qui, du sol des terres hébraïques,
Nous ont violemment arrachés, sort cruel !
Nous disent : « Chantez-nous, chantez donc les cantiques
Que, selon la coutume, on chante en Israël ! »

L'extrême douleur a ses enivrements, de même que l'extrême joie. Au milieu des déchirements de son âme, on voit parfois l'Indien rire dans ses larmes et sortir de sa morne immobilité pour exécuter les pas d'une danse inconnue. Mais sa danse, triste comme son chant, trahit mieux encore que la quena, peut-être, le moral du Péruvien exilé dans son propre pays.

Tant d'afflictions seraient mortelles si l'Indien de la Sierra n'avait une consolation. Cette consolation, qu'il faut excuser chez ces pauvres gens, c'est la *coca*, petit arbuste dont ils mâchent les feuilles, comme les Orientaux mâchent le hachich pour oublier la réalité et s'élancer dans le monde des rêves enchanteurs. A force d'absorber le jus de la

coca, qu'ils assaisonnent d'une certaine cendre d'épines et de chaux, les Indiens passent de l'extase musicale à un autre genre d'extase, qui est une sorte d'hypnotisme. Dans cet état maladif, ils assurent que la *sensibilité lumineuse*, qui s'exerce par les cinq sens, est remplacée par la *sensibilité ténébreuse*, dont un des principaux agents est ce fluide éminemment subtil que M. de Reichenbach appelle l'*od* ou *lumière odique*. Ce fluide est si subtil, en effet, qu'il pénètre à travers toutes les substances et permet de voir distinctement à travers les corps opaques. Je ne crois point à ce prétendu fluide, qui n'existe évidemment que dans l'imagination surexcitée des mangeurs de coca et des prétendus somnambules clairvoyants. Quoi qu'il en soit, on dit des Indiens en proie aux vertiges de la coca, qu'ils sont armés (*armados*), et leur état inspire un certain respect, né très-probablement du danger qu'il y aurait pour eux à les tirer subitement de leur sommeil léthargique.

V

Je dois à l'obligeance de M. Bernier de Valois, qui a longtemps voyagé dans l'intérieur du Pérou, et qui maintes fois a entendu les chants des Indiens joués par eux sur la quena, la communication de deux de ces chants. Ils sont empreints d'une tristesse sans espoir, et l'expression désolée s'y manifeste par des intervalles chromatiques, qui ajoutent au vague de la forme le vague de la tonalité, comme dans certains airs de Lulli et certaines élucubrations des compositeurs les plus avancés de la nouvelle Allemagne. Qui sait pourtant de quelle époque lointaine datent ces curieux spécimens de l'art perdu des aborigènes américains? J'ai soumis à mon savant ami M. Ambroise Thomas ces airs péruviens, qui lui ont paru d'une élévation de sentiment extrêmement remarquable. Il a bien voulu les harmoniser, ce qui, certes, n'était pas une entreprise facile, car il fallait donner aux parties accessoires le caractère d'étonnante tristesse, de pittoresque grandiose, de sombre fatalité qui caractérise à un si haut degré la partie principale.

Ce travail délicat, M. Ambroise Thomas l'a fait tel qu'on devait l'attendre du poétique auteur du *Songe d'une nuit d'été*. L'habit sonore dont le compositeur a revêtu la chaste nudité des thèmes péruviens n'est point un habit d'emprunt décroché au hasard de l'harmonie dans le grand vestiaire du contre-point par une main pédagogique, mais lourde et mal inspirée. Ici chaque note de l'accompagnement est un accent nouveau qui prête aux accents de la mélodie mère une couleur plus vive sans en altérer le sens expressif. Le timbre, qui joue un rôle si important dans l'effet de ces airs, n'a point été négligé. En les écrivant pour trois saxophones, M. Ambroise Thomas a justement pensé

que cet instrument, dont la voix est si suave, si sympathique, si émue, pouvait mieux qu'aucun autre rendre la pensée pathétique de ces étranges mélopées.

Les voici. Pour en comprendre tout le charme poignant, toute la poésie originale et la pénétrante expression, que l'auditeur ne perde pas de vue les circonstances dans lesquelles ces chants se produisent, la nuit, sur les cimes arides de la Sierra, au milieu des plus majestueuses beautés de la nature, avec le souvenir navrant des malheurs irréparables d'un peuple supprimé du globe, et dont seuls quelques rares survivants attestent l'ancienne existence, comme les épaves vivantes du plus désolant des naufrages humains. (*Voir la planche de musique.*)

ETHNOGRAPHIE ET GÉOGRAPHIE MUSICALES

(L'ESPAGNE)

Par M. Lacome.

Étudier la musique au point de vue des races et des latitudes est une façon sinon neuve, du moins toujours intéressante de parler de cet art. En effet, que les hommes aient chanté dès le premier jour, c'est ce que nul ne songe à contester; la façon dont ils ont chanté, quoique plus sujette à controverse, a été, dans notre époque chercheuse, un objet d'études laborieuses pour les érudits, et l'archéologie musicale, ramenée à ses vrais principes, s'est élucidée et constituée en corps de doctrine, ainsi que tant d'autres questions originelles, dans lesquelles le bon sens moderne a porté sa lanterne et son esprit méthodique. Mais, étudier les tonalités du passé, les systèmes musicaux des peuples disparus au point de vue de la formation des peuples modernes, retrouver dans l'homme civilisé du XIXe siècle la série des alliages dont il est la suprême expression, en reconnaissant dans sa musique nationale, traditionnelle, les débris amalgamés et fondus des tonalités propres aux races dont la fusion lente forma son individualité actuelle, est une façon peut-être nouvelle d'envisager la musique populaire. Rechercher dans la vieille chanson que murmure la voix tremblotante de l'aïeule durant la veillée d'hiver, dans la naïve complainte que chante le laboureur par les nuits d'été, en menant ses bœufs dans les prés où courent les blanches vapeurs, — rechercher, dis-je, dans ces chants séculaires nés du peuple, transformés avec lui, la confirmation des systèmes historiques accrédités, peut sembler une idée d'une hardiesse singulière : elle est

cependant rationnelle, et peut donner naissance à une multitude de hautes observations, de découvertes précieuses et inattendues. Il y a des volumes à faire sur ce sujet, des trésors d'érudition à y dépenser; aussi, après l'avoir simplement indiqué, nous hâterons-nous de déclarer notre insuffisance pour une aussi haute tâche. Bornons-nous à faire une petite excursion dans ces terres inconnues, dans ce labyrinthe mystérieux où de plus habiles pénétreront peut-être, armés du précieux fil mythologique et traditionnel, la vieille chanson, dont quelques débris seulement sont en notre possession. Avec eux, nous essayerons de jeter un coup d'œil dans le passé historique et artistique de l'Espagne, cette vieille et noble terre aux fières légendes, aux figures épiques, terre aimée du soleil et des poëtes, qui, seule encore peut-être dans notre époque de blouses et de casquettes, a conservé par débris ce pittoresque de haut goût, cette couleur *salada* qui a fui devant les idées modernes.

Il nous semble qu'en outre de l'intérêt qui s'attache à tout ce qui concerne les origines des sociétés modernes, cette question offre un côté pratique qui ne doit pas être laissé dans l'ombre. Parmi les musiciens dont la composition est l'étude et le but final, plusieurs peuvent être appelés à traiter des sujets exotiques, sans avoir eu occasion de connaître par eux-mêmes les pays dont ils vont avoir à s'occuper. Peut-être alors un ensemble d'observations, offrant les caractères typiques du genre, trouverait-il son emploi, et éviterait-il à l'artiste des recherches infructueuses, dans tous les cas longues et difficiles.

La race espagnole, ainsi que chacun sait, se composa primitivement de l'élément ibère, puis suève, et enfin teutonique par les Visigoths. Cette fusion ne s'opéra ni avec le calme ni avec la symétrie que semble indiquer mon langage, mais bien à peu près comme se mêlent les éléments hétérogènes dans une chaudière de fondeur. Les bouleversements de l'épopée romaine et le cataclysme oriental des premiers siècles chrétiens portèrent encore à leur comble ce trouble et cette confusion. On peut supposer qu'à cette époque la race espagnole, à l'état de formation et sans cesse renouvelée par ses vainqueurs, n'eut guère de loisirs à consacrer aux muses, filles de la paix, c'est tout simple. Cependant, comme, ainsi que nous le remarquions plus haut, les hommes ont toujours chanté, même au sein des commotions les plus violentes, les uns l'hymne du triomphe, les autres les lamentations de l'esclavage, il est probable que l'art dont nous nous occupons tint sa place même dans ces époques de combustion.

Les races primitives arrivées de l'Asie, berceau et patrie commune de tous les hommes, durent apporter sous le beau ciel de l'Andalousie le

accents lascifs et passionnés des modes orientaux, c'est-à-dire les intervalles aujourd'hui presque insaisissables à nos oreilles, tels que le quart de ton, les fioritures à perte de vue et autres agréments qui constituaient le caractère spécial du chant indien. L'élément teuton, s'imposant en vainqueur, pénétra probablement à son tour, et apporta, pour sa part, des notions tonales plus simples et plus précises, desquelles sortait naturellement un sentiment harmonique, rudimentaire et confus, mais positif, apanage précieux des races privilégiées que le Nord a vues naître. Cela dura ainsi apparemment jusqu'à la conquête des Mores, dans les premières années du VIII[e] siècle. Les nouveaux venus, avec leurs mœurs et leur civilisation déjà avancée, apportèrent aussi leur musique, et, malgré la haine féroce que le peuple vaincu conserva toujours pour la race conquérante, c'est aux Mores, soyons-en sûrs, que l'Espagnol moderne doit encore les éléments caractéristiques de sa musique populaire. Un premier caractère, peut-être le plus frappant, c'est l'instinct profond du rhythme. Le sens mélodique ou harmonique est secondaire chez l'Espagnol; le sentiment rhythmique domine tout. C'est ce qui fait que généralement la musique espagnole est de la musique de danse, et que la chorégraphie a toujours eu par-delà les Pyrénées ses fidèles les plus enragés, et, il faut le dire, les plus pittoresques. Or, ce caractère est peut-être entre tous celui que les Arabes poussent au suprême degré. Voici ce que dit M. Salvador Daniel (1) en tête de quelques chansons moresques dont il a donné une transcription fort habile : « Les Arabes n'ont pas d'harmonie, et ils n'ont d'accompagnement que le rhythme des tambours de diverses grosseurs. » Or, la chanson de M. Salvador, pour laquelle il a écrit au piano l'accompagnement cadencé des instruments à percussion, est une mélodie à quatre temps, très-régulière et très-carrée, et elle s'accompagne ainsi : la mesure à quatre temps est décomposée en deux mesures à trois-huit et une à deux-huit.

Nous trouvons des singularités analogues dans les accompagnements espagnols, soit que le tambour seul marque la cadence, soit que les guitares dessinent un accord. Ainsi, une chanson que j'ai sous les yeux offre la bizarrerie suivante : le chant est très-régulièrement coupé en mesures à trois-quatre, et l'accompagnement partage chacune de ces mesures en deux autres à trois-huit. C'est là une des analogies les plus frappantes qu'il m'ait été donné de relever entre la musique de nos voisins et celle des Africains. Remarquons, en outre, que ce rhythme adopte presque toujours la forme ternaire, laquelle appartient encore aux Arabes.

(1) Voyez page 97 des Bulletins.

Voici, en effet, ce que dit Villoteau à ce sujet dans ses *Recherches sur la musique des Egyptiens* : « Les Almées, distinguées par le nom de Ghaouazy, et dont la musique arrive aux dernières limites de la passion, dansent sur un rhythme ainsi cadencé : une croche, deux doubles croches, une croche, puis trois croches, et lorsque l'animation est à son comble, une croche, quatre doubles croches, trois croches. » Il n'est pas besoin d'avoir étudié la question pour savoir que c'est justement là l'accompagnement des airs espagnols, et que les castagnettes n'exécutent que ce dessin-là. Or, chacun le sait, les us et coutumes des Arabes d'aujourd'hui sont les mêmes que ceux des Arabes d'il y a dix siècles, les pays musulmans n'occupant précisément pas la première place en tête du mouvement progressiste.

Mais ce n'est pas seulement leur rhythme, ce sont encore leurs instruments qu'ils ont laissés à cette Espagne tant aimée et si regrettée. « Ils (les Arabes) — c'est toujours Villoteau qui parle — s'accompagnent avec le rebah, le kemangeh a' gouz, façons de guitares plus ou moins grandes, et armées de plus ou moins de cordes, ainsi que d'un tambour de basque. » Encore une fois, n'est-ce pas là l'orchestre traditionnel de l'Espagnol? Pour moi, j'ai vu les dessins qui accompagnent l'ouvrage de Villoteau, et je n'ai remarqué presque aucune différence entre les instruments susnommés, la guitare et la manduria ou mandoline. Au reste, les Espagnols n'ont-ils pas emprunté, avec tant d'autres choses à leurs vainqueurs, un respect peut-être exagéré de ce qui a toujours été?

Viennent ensuite les ornements du chant et la manière de chanter. Citons une dernière fois Villoteau : « Les ornements (chez les Arabes toujours) consistent soit à porter la voix en la traînant d'un son à l'autre par toutes les nuances intermédiaires, ou à chevroter des roulades en parcourant ces mêmes degrés; puis, étant parvenu au point d'appui, chevroter de nouveau des espèces de trilles, ou d'autres ornements indéfinissables par leur extravagante bizarrerie. Ajouter des ritournelles de leur composition avec des exclamations à leur guise : *Ya ayny !* »

Tout cela est encore littéralement vrai pour ce qui concerne la musique espagnole, et toutes les observations de Villoteau, sans exception, lui sont applicables. Et d'abord ces *portamenti* glissant sur tous les degrés intermédiaires, puis les trilles, les tremblotements sur la dernière note du chant. Presque tous les airs populaires, en effet, finissent ainsi, et beaucoup sont ornés de broderies bizarres et sans équivalent, bien que se rapprochant le plus souvent du grupetto. Enfin, il n'y a pas jusqu'à ces exclamations, ou plutôt ces cris *ya*, *aya*, que, non-seulement les Espagnols, mais même les populations françaises de la région subpyrénéenne, ne poussent encore au milieu de leurs chants, surtout pour exciter les danseurs.

Joignons à ces observations les registres vocaux inhumains sur lesquels les virtuoses populaires prennent leurs airs. Ces notes aiguës, sans cesse au-dessus de la portée, ne rappellent pas les chanteurs de la chapelle Sixtine ; non : ce n'est pas du fausset non plus. C'est je ne sais quoi, mais ce n'est pas européen ; il y a du sauvage là-dedans. C'est ainsi que chante le muezzin dans *le Désert* de M. David, et c'est ainsi qu'il chante réellement en Afrique. Il faut encore noter quelques airs malheureusement trop rares et qui ont échappé aux dénaturations involontaires du sentiment tonal moderne. Ce sont des phrases monotones de quatre ou huit mesures, revenant sans cesse, sur lesquelles parfois se chante un long poëme, et dont les formes mélodiques appartiennent à des modes perdus et mettent l'harmoniste aux abois.

Un jour, je me trouvais à Panticosa, petit village de l'Aragon ; on appelle pompeusement Panticosa le Vichy de l'Espagne. Le fait est que cette station thermale, perdue au milieu des Pyrénées, est à quelques lieues de Saragosse, que l'on y vient de tous les points de la péninsule, mais qu'il n'y a pas de route pour y arriver. Cependant, pour être juste, je dois dire que lorsque j'y passai, voici quelques années, sac au dos et bâton ferré à la main, on songeait à en percer une. Une longue ligne à la chaux contournant, au-dessus du torrent, l'imposant massif de *las Algadas*, témoignait du bon vouloir de la vicinalité aragonaise. Le résultat tout naturel de cette insouciance est d'avoir conservé là, comme dans tout l'Aragon pyrénéen, du reste, une Espagne en arrière de plusieurs siècles sur notre temps, des tribus de peuples pasteurs, ce qui ne veut pas dire, par parenthèse, que les peuples pasteurs soient doués de toutes les vertus bibliques, l'hospitalité entre autres. Bref, j'étais donc à Panticosa une après-midi, et chacun sur sa porte, la *siesta* faite, bâillait ou s'étirait à son gré, lorsque des *ciegos* (aveugles), conduits sans doute par quelque borgne, vinrent à passer armés de guitares, violons, tambours de basque et triangles. En général, ce sont les aveugles, les boiteux, les pieds-bots, les disgraciés quelconques qui ont là-bas le monopole de la musiqué en plein vent. Or, la musique, c'est la danse ; aussi femmes et filles, se levant aussitôt, coururent au-devant des ménétriers bienvenus, criant : « Aveugles, donnez-nous pour un cuarto de jota. »

Le cuarto vaut deux liards, un demi-sou. Ainsi donc, les femmes achetaient pour un demi-sou de jota, absolument comme nous achetons un sou de brioche. Les aveugles s'arrêtèrent, et la danse commença. La jota est connue, sa ritournelle a fait le tour du monde : mais le couplet chanté varie suivant les provinces, souvent même suivant les villages, par conséquent peu sont arrivés jusqu'à nous. La danse se termina par

une sorte d'hymne triomphal en l'honneur de Saragosse, et dont voici le sens :

> Vive les habitants de Saragosse,
> Vive leur honorable manière de penser,
> Vive le trésor qu'ils possèdent
> En la vierge du Pilar.

Cela était chanté sur la phrase la plus étrange du monde, rappelant vaguement ces tonalités à la fois majeures et mineures encore usitées par les *highlanders*, dans les Grampians ou les Cheviots, et à qui M. Fétis assigne une origine indoue. Je notai précieusement cette mélodie, ainsi que l'air du couplet revenant après chaque ritournelle, sur des paroles probablement improvisées.

Toute dissertation sur l'art qui nous occupe arrive vite à ses dernières limites par le manque d'arguments probants, définitifs. Lorsque l'on avance une théorie, il faut être à même de justifier immédiatement son dire; quand on formule une règle, il faut que l'exemple la suive. Voilà pourquoi on ne devrait jamais discuter ou parler musique que devant un piano ouvert, car malheureusement, ou heureusement peut-être, de tous les arts c'est celui qui échappe le plus à la description précise et aux formes de la dialectique pour se réfugier tout entier dans les régions plus élevées, mais plus nuageuses aussi, du sentiment et de l'impression. C'est là son défaut, mais aussi le secret de son charme plus vif et plus spontané. Je me vois donc forcé d'arrêter une démonstration évidemment insuffisante, mais qui sera mieux comprise par l'exemple. Cependant je ne puis laisser passer, sans en dire un mot, le côté purement littéraire de la question.

Dans les chants populaires, dans ces chants naïfs, quelquefois barbares, le poëte et le musicien marchent de front. Il résulte de cette heureuse association de deux artistes égaux une œuvre égale dans ses parties, harmonieuse, complète, qualité qui manque, hélas! trop souvent aux œuvres modernes, où le musicien absorbe le poëte, qui n'est plus qu'un prétexte. Coutume désastreuse, car, n'en doutons pas, le vrai poëte est nécessaire aux vrais compositeurs; les maîtres cherchent les maîtres, et cette phrase absurde, « ce qui ne peut pas être dit, on le chante, » doit être déposée au cabinet des antiques avec tant d'autres vieux oripeaux du temps passé dont le bon sens moderne a fait heureusement justice. Mais je mets le pied dans une question étrangère à notre sujet et qui pourrait nous entraîner loin ; je reviens à mes chansons. La poésie populaire a une verdeur, une franchise d'allures, une saveur de haut goût que ne saurait avoir la poésie estampillée au Parnasse. Un

grand poëte, un enfant du peuple, que l'on a justement appelé le dernier trouvère, Jasmin, me disait un jour : « Votre poésie française est une grande dame, la nôtre est une fille des champs. » Tout est là, ce me semble. Oui, trop souvent la poésie française, la poésie selon l'Académie, est grande dame, en effet : grande dame à poudre rouge et à poudre blanche, aux jupons empesés, aux appas en coton. On ne sait guère pourquoi cela impose, pourquoi même cela charme parfois; car si vous frottez ce rouge, vous trouvez au-dessous des chairs exsangues; si vous faites tomber cet empois et ces pelotes, le vide absolu. La poésie populaire, elle, est une fille des champs, c'est vrai. Ici pas de rouge, mais le hâle bruni de la santé; pas d'empois ou de coton, mais de beaux muscles ronds et fermes, saillants sous l'étoffe. Tout est vrai, là; le sentiment est d'une forme singulière quelquefois, mais sincère, partant énergique, et portant avec lui la conviction. Entendez cet Espagnol des Philippines parlant à une belle rebelle :

« Le clou de girofle que tu m'as donné le jour de l'Ascension n'était pas un petit clou, mais bien un clou énorme qui a cloué mon cœur. J'aimerais mieux que tu m'eusses toujours abhorré que m'avoir flatté d'un espoir mensonger qui me fait pleurer. Je voudrais te voir morte et être cousu à double fil dans le même drap mortuaire que toi. »

Ceci est de la passion, ou je n'y entends rien, et de la passion à 45° centigrades.

Un galant batelier offre à sa belle une promenade en mer :

« Oh! toi que j'aime plus que de la confiture de raisiné, veux-tu que nous allions tuer des Mores, fût-ce au fond d'un désert, là où ne chantent plus les perroquets? » (Le vieil instinct aujourd'hui irréfléchi, mais toujours vivace, de la haine du More.)

L'Espagnol philosophe a ses heures, mais brièvement et pas d'une façon très-précise. « De tous les ennuis de la vie, je ne sais quel est le pire, ou de mourir ou d'être pauvre. » Et la cadence de cet air, qui est en *mi* bémol, la plus imprévue du monde, tombe sur l'accord de *sol* majeur, dominante d'*ut* mineur, laissant ainsi la période musicale dans un vague, une indécision indicible, aussi grande que celle du philosophe insoucieux. D'autres fois, ce sont des folies sans nom, sans tête ni queue, telles que peuvent seules en inspirer la jeunesse et la santé, le soleil de l'Espagne, les crépitements des castagnettes. Entendez plutôt ces couplets de la jota :

« Quand notre père Adam était amoureux, armé d'une guitare, il chantait sous les fenêtres d'Ève : Veux-tu que je t'achète une mantille blanche? veux-tu que je t'achète une mantille bleue? veux-tu que je

t'achète des souliers et des bas? veux-tu que je t'achète ce que tu voudras?

« Une vieille mourut sous les arcades de Grenade, et le diable l'emporta pour en faire des cordes de guitare.

« Cette nuit, je rêvais que deux nègres me tuaient, et c'étaient tes deux beaux yeux qui me regardaient avec colère. »

C'est bien là la fille des champs en jupon court et au verbe familier; mais ne vaut-elle pas mieux ainsi que bien des momies plâtrées qui disparaissent peu à peu sous les doigts sans qu'il en reste rien, comme cette fiancée fantastique des contes allemands? Eh bien, la musique de ces couplets est la digne sœur de la poésie.

Et pour terminer, en rentrant dans notre sujet, remarquons, pour conclure, qu'entre toutes les tonalités d'origines diverses dont la fusion a pu produire la musique actuelle du peuple espagnol, l'élément africain prédomine. Rhythme, style, ornements, instruments, tout y est; et, du reste, quoi d'étonnant à cela? Ne retrouvons-nous pas le More dans ces figures bronzées, ces formes nerveuses et sèches chez les hommes, ces tailles souples et cambrées, ces opulentes chevelures, ces pieds d'enfant et ces yeux de feu liquide chez les femmes? Ne retrouvons-nous pas l'Arabe dans les aspirations gutturales qui forment le cachet original de la langue? ne le retrouvons-nous pas dans la sobriété proverbiale de l'Espagnol, comme dans ce foulard informe qu'il roule autour de sa tête nue, en souvenir du turban africain? Oui, par cette loi mystérieuse des transformations qui régit le monde entier, les éléments hostiles se sont fondus l'un dans l'autre, et dans l'Espagnol du XIXe siècle, en dépit des torrents de sang versé, du fanatisme religieux et des haines héréditaires, Tarik donne la main à Rodrigue, Boabdil à Ferdinand. Comme on vit jadis l'élément romain absorber la race gauloise et donner naissance à un type composite, ainsi de la fusion inavouée de l'Arabe avec l'Espagnol des anciens jours est sorti un homme nouveau. Étrange rapprochement des deux peuples ennemis, enfantement singulier d'une race mixte, qui en est comme la résultante, loi nécessaire de la procréation à laquelle rien n'échappe! Fils des Mores de Grenade et des montagnards de l'Asturie, l'Espagnol moderne rappelle sa double origine par sa nature et par ses mœurs, par sa langue et par ses instincts. Heureux si dans cette étude insuffisante nous avons pu prouver qu'il la rappelle également par ses traditions artistiques.

16e SÉANCE.

27 MAI 1865.

SOMMAIRE :

RECHERCHES DES PHYSICIENS SUR LE TIMBRE DES SONS MUSICAUX

RÉSUMÉ DES PRINCIPES THÉORIQUES ET EXPÉRIENCES

Par M. Lissajous.

Après une courte analyse du phénomène de la production du son dont la cause première, comme on sait, réside dans un mouvement vibratoire des corps élastiques, le savant professeur est entré dans quelques considérations sur le *timbre*, c'est-à-dire sur la qualité particulière des différentes espèces de son résultant de divers instruments ou d'instruments de même nature; ainsi une corde tendue dans le piano, dans la harpe ou sur un instrument à archet, aura des qualités de son différentes si elle est pincée avec les doigts, si elle est mise en mouvement par un archet, ou si elle est simplement frappée avec un marteau, comme cela a lieu dans le piano. Ces différences, qu'une oreille exercée peut reconnaître aisément, M. Lissajous les a rendues sensibles aux yeux de tout le monde, au moyen d'un tracé graphique exécuté par le mouvement vibratoire de la corde elle-même armée d'un petit style et recueilli sur une plaque de verre noircie avec du noir de fumée. Ce petit traité graphique à peine perceptible à l'œil est projeté au moyen de la lumière électrique sur un tableau avec une espèce de lanterne magique qui met sous tous les yeux l'image grossie du tracé des vibrations sonores.

Une même corde mise en vibration par les trois moyens que nous avons indiqués donne réellement trois images sensiblement différentes. La première (corde pincée) présente des ondulations arrondies. La deuxième (corde attaquée avec l'archet) donne des ondulations triangulaires comme les dents d'une scie. La troisième (la corde frappée) semble participer de la forme des deux premières, mais avec une petite dent intermédiaire qui indique clairement aux yeux de l'observateur qu'indépendamment du premier son grave, il coexiste un deuxième son, quelquefois même un deuxième et un troisième son avec la note fondamentale. Les physiciens sont d'accord aujourd'hui pour attribuer à la coexistence de plusieurs mouvements vibratoires, dans un seul et même corps sonore, la principale cause du timbre. Un savant Allemand, M. le docteur Helmholtz, professeur à l'Université d'Heidelberg, a donné sur ce sujet des aperçus nouveaux et pleins d'intérêt. M. Helmholtz va jusqu'à expliquer la nature du timbre des différentes voyelles de la voix par la concomittance de certains sons harmoniques avec le son principal. Toutefois, sans s'arrêter aux savantes recherches du docteur allemand, M. Lissajous a donné quelques exemples du timbre des instruments et de la composition de ce timbre au moyen de plusieurs sons que l'on peut entendre isolément ou simultanément et dont voici un exemple :

Il existe dans l'orgue un ancien jeu composé de cinq tuyaux à flûte pour chaque note et que l'on nomme jeu de *cornet*. Ce jeu imite en effet les sons des tuyaux à anche de la petite trompette ou autrement dit du cornet.

Les cinq tuyaux à bouche composant le cornet sont accordés d'après la série harmonique dans les rapports 1, 2, 3, 4, 5, et donnent le 1er la tonique, le 2e l'octave, le 3e la dominante ou la quinte de l'octave, le 4e la double octave et le 5e la tierce au-dessus. Ces cinq sons entendus séparément sont doux et flûtés par leur nature, mais quand on les fait entendre simultanément, ils forment un son unique qui prend toute l'énergie et le caractère des instruments à anche dont il emprunte le nom.

M. Lissajous a fait entendre à la fin de la séance un instrument composé par M. Cavaillé-Coll pour le cabinet de physique de la Sorbonne, et dans lequel l'habile facteur a réuni une série harmonique de 32 tuyaux exactement accordés et pouvant servir à l'étude du timbre et à l'analyse des sons composés et des sons résultants. Cette série commence par un grand tuyau d'environ trois mètres de longueur donnant le *La* au-dessous de l'*Ut* de 8 pieds, c'est-à-dire de l'*Ut* grave du violoncelle, et se termine par le *La* de la 5e octave au-dessus ayant environ

dix centimètres de longueur. Cette série harmonique rigoureusement accordée dans le rapport de la série naturelle des nombres 1, 2, 3, 4, 5, etc., jusqu'à 32, et dont les tuyaux peuvent être entendus séparément, simultanément ou combinés, a vivement excité la curiosité de l'assemblée. Quand on fait entendre successivement ces tuyaux l'un après l'autre, on trouve dans les premiers les intervalles consonnants, la tonique, l'octave, la quinte au-dessus, la double octave et la tierce, comme nous l'avons vu par la série harmonique du *cornet*. Mais en poursuivant, vient ensuite le sixième son qui est la double quinte, le septième qui donne la septième, le huitième ou la double octave, le neuvième qui donne la neuvième, la dixième ou la double tierce, la onzième, la douzième, la treizième, la quatorzième, la quinzième, et ainsi de suite jusqu'à 32, le 31e et le 32e tuyaux sont à un intervalle d'environ 1/4 de ton.

Or, quand on procède à l'expérience de l'audition successive et simultanée de ces différents sons, en allant du grave à l'aigu, on voit que le premier son ou la note fondamentatale se trouve renforcée par les harmoniques supérieures, qui viennent successivement en modifier le timbre sans en changer l'intonnation, et l'on est étonné de trouver dans cet assemblage de sons, qui ne paraissent point appartenir à notre échelle musicale, une fusion, une homogénéité telles, qu'on n'entend plus qu'un seul et même son éminemment énergique. Un tuyau à anche du jeu de Bombarde qu'on a fait entendre parallèlement à ce son composé, avait le même caractère de sonorité. Cet appareil offre également une grande ressource pour démontrer le phénomène des *sons résultants*. Si l'on fait entendre simultanément deux tuyaux voisins dans n'importe quel intervalle de la série, il se produit un 3e son au grave que l'on appelle résultant, c'est-à-dire que la coïncidence des vibrations des deux sons engendre un 3e son, dont le rapport numérique avec les deux premiers est égal à la différence des deux nombres qui expriment leur rapport simple. Ainsi le 2e tuyau et le 3e dont le 1er donne deux vibrations dans le même temps que le 3e en donne 3, engendrent un 3e son égal à la différence de leur rapport $3-2=1$. De même, si l'on fait entendre le 32e tuyau et le 31e, on a un son résultant au grave égal à la différence de leur rapport, qui est également 1 ; d'où résulte que si l'on prend dans cette série harmonique deux tuyaux voisins quelconques, comme la différence de leur rapport est toujours égale à leur unité, le résultant sera toujours égal au premier son grave égal et, par conséquent, si l'on fait entendre à la fois tous les tuyaux de la série, comme chaque couple voisin tend à produire le son fondamental, on entendra le premier son fondamental d'autant plus

fort qu'il y aura un plus grand nombre d'harmoniques qui concourront à le produire. Maintenant si l'on prend dans la même série, au lieu de deux tuyaux voisins, deux autres tuyaux quelconques, on aura toujours un son résultant égal à la différene de leur rapport numérique.

Ainsi le 32e et le 31e font entendre le son 1 (*La* grave).
Le 32e et le 30e feront entendre le son 2 (Octave).
Le 32e et le 29e. . . . . le son 3 (Quinte).
Le 32e et le 28e. . . . . le son 4 (Double Octave).
Le 32e et le 27e. . . . . le son 5 (Tierce).
Le 32e et le 26e. . . . . le son 6 (Double Quinte).
Le 32e et le 35e. . . . . le son 7 (Septième).

Et ainsi de suite successivement; doù il résulte que plus l'intervalle des deux sons aigus se trouve rapproché, plus le son résultant se trouve au grave; et qu'au fur et à mesure que l'intervalle des deux sons aigus s'agrandit ou s'abaisse, le son résultant, au contraire, s'élève progressivement.

Ce phénomène naturel expliquerait jusqu'à un certain point cette règle d'harmonie qui veut qu'on procède le plus souvent par mouvements contraires.

1500. — Paris, Imprimerie de Jouaust, 338, rue S.-Honoré.

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

4e ANNÉE

(5e LIVRAISON.)



PARIS

AU SIÈGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE RICHELIEU

1866

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

4ᵉ ANNÉE

(5ᵉ LIVRAISON.)



PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE RICHELIEU

1866

17ᵉ SÉANCE.

23 DÉCEMBRE 1865.

SOMMAIRE :

1. Nécrologie sur Adrien de la Fage, par M. Denne-Baron.
2. Compositeurs et éditeurs, lettres lues par M. J.-B. Wekerlin.
3. Chaconne de Bach, pour violon seul, exécutée par M. White.
4. Andante de la sonate en *ut dièse* de Beethoven; Les Courriers, de M. Ritter, morceaux de piano exécutés par M. Ritter.
5. Chansons de M. Nadaud, chantées par l'auteur.

NÉCROLOGIE SUR A. DE LA FAGE.

PAR M. D. DENNE-BARON.

LA FAGE (*Just-Adrien* LENOIR DE), musicien compositeur français, est né à Paris le 30 mars 1799. A l'âge de six ans, il fut admis comme enfant de chœur à Saint-Philippe-du-Roule ; sa famille, qui le destinait à l'état ecclésiastique, le plaça ensuite au séminaire, qu'il quitta peu de temps après, ne se sentant aucune vocation pour l'état ecclésiastique. On voulut alors lui faire embrasser la carrière des armes ; mais le jeune Adrien, passionné pour la musique, résista au désir de ses parents, qui, pour le détourner de son penchant, lui firent continuer ses études littéraires. Dès qu'il les eut terminées, il alla trouver Perne, sous la direction duquel il commença l'étude de l'harmonie et du contre-point. Ce savant musicien lui ayant fait faire la connaissance de Choron, celui-ci l'admit aussitôt au nombre des élèves de l'institution de musique religieuse qu'il venait de fonder. A. de la Fage devint bientôt lui-même professeur, et se livra avec ardeur à l'enseignement ; mais, en 1828, le désir de visiter l'Italie lui fit entreprendre ce voyage. Il se rendit à Rome, où, pendant son séjour, il reçut de précieux conseils de l'abbé Baini pour l'étude de l'ancien style fugué ; puis, après avoir passé plusieurs mois à Florence, où il fit représenter un opéra-bouffe intitulé *I Creditori*, il revint à Paris vers la fin de 1829. Nommé alors maître de chapelle de Saint-Étienne-du-Mont, il fut le premier qui introduisit l'orgue d'accompagnement dans les églises. En 1833, A. de la Fage fit un nouveau voyage en Italie, et s'y occupa pendant trois années de

recherches sur la théorie et l'histoire de la Musique. A son retour à Paris, Choron n'existait plus; en mourant il avait désigné A. de la Fage, son élève et son ami, pour continuer et publier son *Manuel de Musique*, qu'il n'avait pu terminer, mais dont il avait ébauché le plan. M. de la Fage ne recula pas devant la tâche difficile que son maître lui avait léguée, et l'ouvrage parut en six volumes dans le courant des années 1836, 1837, 1838. Depuis lors, A. de la Fage se fit encore remarquer par d'importants travaux; nous citerons, entre autres, une *Histoire générale de la Musique et de la Danse*, dont il n'a paru que la partie relative à l'antiquité, et son *Cours complet de Plain-chant*. Ayant étudié le plain-chant dès son enfance, et l'ayant pratiqué, comme maître de chapelle, dans plusieurs églises de Paris et d'Italie, A. de la Fage a fait preuve, dans ce dernier ouvrage, d'une profonde connaissance de cette branche de la liturgie. Quoique prenant pour base le chant de l'Église romaine, son traité convient à tous les diocèses qui possèdent des rites et des offices différents. On y trouve un chapitre plein d'intérêt sur l'histoire du plain-chant; la partie consacrée à la bibliographie n'y est pas moins utile, en ce qu'elle offre des listes de livres relatifs à l'enseignement et à la pratique qu'on n'avait point encore songé à former.

Voici l'indication des ouvrages de A. de la Fage. — Musique instrumentale : Air varié en trio pour deux flûtes et violon; six duos pour deux flûtes; air varié pour deux flûtes et piano. — Duo pour flûte et harpe. — Fantaisie pour flûte et piano sur des airs variés de Rossini. —*Idem*, sur un air de *la Dame blanche*. Ces divers morceaux de musique ont été publiés antérieurement à 1827.—Musique vocale : Plusieurs romances françaises et italiennes. — Choix de solféges et morceaux divers à plusieurs voix. Paris, 1825. — Cantiques religieux et morceaux divers à plusieurs voix. Paris, 1826-1828, six livraisons. — Cent chansons morales à deux voix. Paris, 1829. — *Missa cui titulus : Omnes sancti*, pour deux voix de dessus et basse, sans accompagnement. Paris, 1831. — Cinq messes faciles à deux, trois ou quatre voix, à volonté. Paris, 1832. La dernière messe seulement de ce recueil est de A. de la Fage. — *Adriani de la Fage Motetorum liber primus*, publié en cinq livraisons, contenant soixante morceaux à une, deux, trois, quatre et cinq voix. Paris, 1832-1835. — *Ordinaire de l'Office divin arrangé en harmonie sur le plain-chant;* deux parties, la première pour le matin, la seconde pour le soir. Paris, 1832-1835, — *De Profundis*, à huit voix. Paris, 1836. — *Adriani de la Fage Motetorum liber secundus*. Paris, 1837. — *Psalmi vespertini quaternis vocibus cum organo*. Paris, 1837. — Ouvrages historiques et didactiques : *Notice sur Zingarelli*. In-8. — *Manuel complet de Musique vocale et in-*

strumentale, ou Encyclopédie musicale, avec Choron. 6 vol. Paris, 1836-1838. — *Séméiologie musicale, ou Exposé succinct et raisonné des principes élémentaires de la musique*. In-8. Paris, 1837. — *Principes abrégés de Musique*. In-8. Paris, 1837. Cet extrait de la *Séméiologie* est placé en tête de petites méthodes d'instrument publiées par Roret. — *Notice sur la vie et les ouvrages de Stanislas Mattei*. In-12. Paris, 1839. — *De la Chanson considérée sous le rapport musical*. In-8. Paris, 1840. *Éloge de Choron*. Paris, 1843, in-8. — *Histoire de la Musique et de la Danse*. Paris, 1844. Il n'a paru de cet ouvrage que les tomes I et II, relatifs à la musique dans l'antiquité. — *Notice sur Joseph Baini*. Paris, 1844, in-8. — *Notice sur Bosquillon-Wilhem*. In-8. — *Miscellanées musicales*. Paris, 1844, in-8. L'auteur y a reproduit ses notices sur Zingarelli, Mattei et Baini. On y trouve d'autres notices sur Haydn, Martin, Garat, Laïs, Trito, Bellini, Pilotti, Pierluigi de Palestrina, etc. — *De la Reproduction des livres de plain-chant romain*. In-8. Paris, 1853. —*Lettre écrite à l'occasion d'un Mémoire pour servir à la restauration du chant romain en France*, par l'abbé Alix. Paris, 1853, in-8.— *Cours complet de Plain-chant, ou Nouveau Traité méthodique et raisonné du chant liturgique de l'Église latine, à l'usage de tous les diocèses*. Paris, 1855-1856. 2 vol. in-8. — *Quinze Visites musicales à l'Exposition universelle de 1855*. In-8. — *Prise à partie de M. l'abbé Tesson dans la question des nouveaux livres de plain-chant romain*. In-8. — *Extrait du Catalogue critique et raisonné d'une petite bibliothèque musicale*. In-8. — *Nicolai Capuani, presbyteri, Compendium musicale*, in-8.— *Routine pour accompagner le plain-chant, ou Moyen prompt et facile d'harmoniser à première vue le plain-chant pris pour base sans avoir étudié l'harmonie*. Paris, in-8.

A. de la Fage a écrit un grand nombre d'articles dans divers recueils français et étrangers, entre autres dans le *Journal des Artistes*, la *Revue musicale*, la *Gazetta di Milano*, la *Gaceta musical* de Madrid, l'*Encyclopédie des Gens du monde*, le *Dictionnaire de la Conversation*, la *Gazette musicale* de Paris, etc.

COMPOSITEURS ET ÉDITEURS.

LECTURE PAR M. J.-B. WEKERLIN.

Messieurs,

Ce titre, à lui seul, pourrait fixer votre attention et mériter votre intérêt, si j'avais découvert quelque moyen, *inconnu jusqu'à ce jour*,

pour faire payer un peu plus cher les manuscrits que nous livrons à ces aimables intermédiaires entre nos œuvres et le public. J'ai dit *aimables* et je le laisse, ils le sont quelquefois : vous en conviendrez, s'il vous est arrivé un jour de recevoir un billet de cent francs pour une petite mélodie que vous comptiez donner pour rien ! Quand on est jeune ou au commencement de sa carrière, on tient avant tout à être imprimé ; et le fait que je cite, malgré sa regrettable rareté, est arrivé. La valeur des œuvres d'art est soumise à des fluctuations impossibles à saisir et surtout à prévoir ; j'avancerai même cette énormité : que le succès est dû souvent à des circonstances indépendantes de la valeur réelle de l'œuvre. Je n'irai pas jusqu'aux citations, elles seraient trop nombreuses, et ce n'est pas là d'ailleurs le sujet dont je compte vous entretenir.

Chargé du dépouillement de la correspondance du compositeur et éditeur *Ignace Pleyel*, j'ai trouvé quelques lettres de compositeurs célèbres, lettres inédites et méritant d'être connues, soit pour compléter la biographie de ces compositeurs, soit comme simple notice sur les relations des compositeurs et éditeurs au commencement de ce siècle, mon intention étant de compléter ce travail après les recherches nécessaires pour cela.

Mon classement n'est pas rigoureusement fait selon les dates, beaucoup de ces lettres ne portant pas de millésime, à commencer par les deux suivantes de *Méhul*, qui, avec une douzaine d'autres du même compositeur, mettent en relief son bon cœur, puisqu'il recommande à Ignace Pleyel de jeunes compositeurs à l'entrée de leur carrière, et, chose peut-être plus remarquable, nous montrent Méhul s'occupant comme intermédiaire des affaires de ses confrères et rivaux. Je cite :

Au citoyen Pleyel.

« J'ai parlé à Boïeldieu, il m'a paru fort content de tes offres. Ainsi, après le succès de son ouvrage, tu pourras le voir.

« Voici le deuxième acte d'*Adrien*. Partout où le mot *bon* se trouve sur des choses rayées, elles doivent être regardées comme bonnes.

« Adieu, je t'aime de tout mon cœur, et je suis pour la vie ton ami.

« MÉHUL. »

AUTRE.

Ce mercredi 12 août.

« Mon cher Pleyel, tu me ferais grand plaisir si, dans les premiers jours du mois prochain, tu pouvais me donner les deux cents francs

que tu me dois sur les intérêts de l'année dernière et de celle-ci. Je serais aussi fort aise que nous puissions terminer un vieux compte de dix ans, qui est relatif à un ouvrage que j'ai mis en dépôt chez toi, et un autre compte relatif aux airs de chant et aux airs de danse de mon opéra d'*Adrien*. Je n'ai rien reçu de ces deux objets, parce que tu sais bien que je m'occupe peu de mes intérêts, et que tu as dû oublier une chose que j'oublierais moi-même; mais en ce moment je suis obligé de ramasser tout ce qu'on peut me devoir, pour faire face à quelques dépenses que j'ai été contraint de faire pour agrandir mon jardin et réparer ma petite maison de Pantin. Invite ton fils, mon cher Pleyel, à songer à mes demandes et à se rendre compte des deux vieilles affaires que j'ai besoin de terminer d'ici à la fin d'octobre.

« Tout à toi,

« MÉHUL. »

Voici encore un petit billet du même :

« Mon cher Pleyel, fais-moi le plaisir de ne point oublier que tu m'as promis de chercher dans tes papiers des *airs écossais* dont j'ai grand besoin.

« Ton ami,

« MÉHUL. »

Les trois lettres qui précèdent ne portent pas de date. L'opéra d'*Adrien* a été donné en 1799, et je ne crois pas m'écarter beaucoup de l'ordre chronologique en plaçant ici un lettre de *Joseph Haydn*, datée de Vienne, 4 mai 1801. L'adresse est ainsi conçue :

Monsieur Pleyel, compositeur très-célèbre à Paris.

« Très-cher PLEYEL,

« Je voudrais bien savoir quand paraîtra ta belle édition de mes *quatuors*, et si tu as, oui ou non, reçu par Artaria l'exemplaire de ma *Création*, ainsi que mon portrait; si l'on peut vraiment avoir chez vous *la Création*, aussi bien la partition que l'édition pour piano. Dis-moi en même temps si on l'a bien accueillie, et s'il est digne de foi que les membres de l'orchestre réuni ont exprimé le désir de m'offrir une médaille d'or? Sur tout cela je te prie de me renseigner le plus vite possible, parce qu'ici à Vienne, on le tient pour une fanfaronnade.

« La semaine passée, on a joué trois fois mon nouvel ouvrage *les*

Quatre Saisons devant notre haute noblesse, avec un succès sans partage; dans quelques jours on le donnera, soit au théâtre, soit dans la grande salle de la Redoute, à mon profit. Pour changer un peu, nous aimons mieux exécuter *les Saisons* que *la Création*. Cela a déjà été traduit en français et en anglais, d'après Tompson (*sic*), par notre grand baron de Swieten. Tout réclame une prochaine publication; mais cela paraîtra un peu plus tard, parce que je veux faire imprimer *a parte* les paroles anglaises et françaises, afin qu'on puisse l'exécuter plus aisément.

« Je te renouvelle mes souhaits, et je me rappelle au souvenir de ta femme, très-cher Pleyel.

« Ton bien sincère ami,

« Joseph HAYDN. »

« *P. S.* — Il y a déjà un an que j'ai perdu ma pauvre femme. »

Voici maintenant *Clementi*, dont les compositions sont si estimées encore dans l'école du piano. Clementi fut un des plus remarquables exécutants de son temps, et, selon M. Fétis, le chef de la meilleure école de doigter et de mécanisme. Clementi était alors éditeur de musique à Londres; sa correspondance avec Ignace Pleyel est presque toute en anglais, langue que Clementi possédait parfaitement, quoique né à Rome. La lettre suivante est en français, et entièrement de la main de Clementi.

A monsieur Pleyel.

Londres, le 29 juin 1802.

« Mon cher ami,

« Mes affaires dans ce pays me retiennent encore quelque temps, et, pour dire la vérité, je ne sais *quand* je pourrai partir pour la France. Je suis très-sensible à votre politesse et honnêteté en m'offrant un lit dans votre maison; mais je vous prie de ne plus le garder pour moi, n'étant pas sûr du tout de mon voyage. Cependant recevez-en tous mes remerciements. Mon intention, en venant à Paris, était de traiter pour les manuscrits de *votre* composition; mais, comme je ne puis (à présent) faire ce voyage, je vous prie de m'écrire le plus tôt possible vos conditions, pour pouvoir faire mes arrangements en conséquence.

« Je voudrais posséder un livre de *trois sonates pour le piano*, et si vous vouliez composer six sonates pour le piano avec des airs écossais

pour adagios, andantes ou rondeaux, vous me feriez grand plaisir, en vous priant de me dire le prix, soit en argent, soit en instruments. Enfin, j'espère que vous me donnerez la préférence pour Londres, pour tout ce que vous composerez. Je vous prie instamment de me donner réponse le plus tôt possible et je serai toujours

« Votre *grand* admirateur et ami et serviteur,

« Muzio CLEMENTI. »

La coutume de faire signer par les auteurs les exemplaires de leurs œuvres mis en vente est ancienne ; nous la trouvons dès le commencement du XVIIIe siècle : les partitions de *Monteclair*, *Destouches*, *Blamont*, etc., portent la signature de ces auteurs. Cela pouvait se faire à une époque où la vente des partitions était assez limitée. Nous retrouvons encore cette coutume en 1808, et pour des *romances!* Voyez plutôt :

« Vous m'aviez promis, Pleyel, qu'il ne se vendrait pas d'exemplaires de ma musique *sans ma signature ;* je vois avec beaucoup de peine que vous n'ayez pas tenu votre promesse. Donnez-moi donc un jour, une heure, pour que nous terminions nos arrangements.

« Je vous salue,

« Fabry GARAT. »

Paris, le 17 mai 1808.

Ce Fabry Garat, compositeur et professeur de chant, était frère du célèbre chanteur qui eut pour élèves Mme Branchu, MM. Nourrit, Ponchard et Levasseur.

Voici maintenant une lettre de Dalayrac :

« Mon cher Pleyel, vous m'avez écrit ce matin que votre intention était de ne pas passer le prix de deux mille francs pour la partition de *Lina*, et que vous me laissiez la liberté d'en disposer si je ne vous la laissais pas à ce prix-là.

« Mon désir de traiter avec vous et de vous donner la préférence m'a engagé à vous récrire et à suspendre ma décision jusqu'à une nouvelle réponse de vous.

« Maintenant que votre silence semble me dire que vous vous en tenez aux termes de votre lettre, et que je reçois des propositions de beaucoup au-dessus de celles que je vous avais faites, c'est-à-dire de la somme de *cent louis*, j'userai de la liberté que vous m'avez donnée, et

vous prie de croire que mes sentiments d'estime et d'amitié pour vous seront toujours les mêmes.

« Je vous salue,

« DALAYRAC. »

Le 8, au matin.

« *P. S.* — Voilà deux heures que j'attends, je renvoie chez vous, et si vous y êtes et que je reçoive par le porteur une autre réponse, je m'en tiendrai toujours au prix que je vous ai proposé ce matin. »

Je joins à cela une lettre de Mme Dalayrac ; l'orthographe en était un tant soit peu négligée, je me suis permis de la rectifier sans toucher au style. Cette lettre est adressée à Mme Ignace Pleyel.

« Madame,

« Je vous envoie le billet que vous avez demandé hier ; je l'ai mis de première galerie pour que vous puissiez vous placer plus facilement. A la fin de la répétition d'hier, Dalayrac s'est mis en colère avec justice. Les auteurs de l'ancien Feydeau ont trouvé à propos de ne pas donner de billets, c'est-à-dire au lieu de deux cents qu'ils donnent aux autres auteurs, ils en ont offert vingt à Dalayrac. Dans tous les siècles les hommes modestes ont toujours été victimes des autres.

« J'ai l'honneur d'être, Madame, votre très-humble servante,

« DALAYRAC. »

Dans toutes les nombreuses lettres adressées à Pleyel par *Steibelt*, ce compositeur demande de l'argent. Ces lettres sont de véritables parterres de ronces, semés de pâtés et de fautes d'orthographe, le tout agréablement cimenté par un style à l'avenant. Steibelt avait traduit *la Création* de Haydn, traduction qui fut mise en vers par M. de Ségur. L'exécution de cette œuvre eut lieu à l'Opéra le 3 nivôse an IX, et c'est en s'y rendant que Napoléon Ier faillit être victime de la *machine infernale*.

Les œuvres de Steibelt dénotent certainement du talent, quoique le désordre de sa vie s'y fasse sentir sous forme d'inégalités, de diffusion, de manque de suite. Steibelt avait surtout la mauvaise habitude de revendre à différents éditeurs, quelquefois aux mêmes, des ouvrages qu'ils lui avaient déjà achetés et payés, mais auxquels il faisait subir de petits changements. Voici donc une de ses lettres, à laquelle ressemblent à peu de chose près toutes les autres.

A monsieur Pleyel.

« Mon ami, je te demande pardon de t'incommoder si souvent, mais cet la dernière foix et je te demanderai plus j'usque je me suis aquitter. — Il me manque encor 2 louis pour achete du vin. — Comme j'ai une bonne ocasion d'en achete chez M. Herold qui est a Sevre chez M. Erard, je ne vouderai pas manquer; je compte touché de l'argent hier chez un de mes Ecolié mes elle ne m'a 'pas payé. — Je te demandere bien 3 louis, mais je crains d'etre indiscret. — Mais comme je te portere la sonate surement samedi, cela fera que tu me devera que 36 livres. — Je pars pour Sève et reviens samedi. — Aiye l'autre sonate pret.

« Tout à toi,

« STEIBELT. »

« *N. B.* — Envoie moi l'argent comme hier. »

Les billets de Dussek sont très-humoristiques, bien écrits et amusants. En voici deux :

Vendredi, ce 12 août 1808.

« Cher Camille, je n'ai le temps que de vous dire un mot, c'est de vous prier de m'envoyer sur-le-champ une livre de tabac (du même que le précédent) et un exemplaire de mon *Élégie*. Mettez tous les deux dans le même paquet, à mon adresse, et envoyez-le à la grande poste pour être remis au grand courrier de Blois.

« Votre sincère ami,

« DUSSEK. »

AUTRE.

A monsieur Camille Pleyel.

« Mon cher, je vous envoie ci-inclus 15 louis ; c'est tout ce que je possède dans ce moment. Tâchez d'arranger cela tout de suite, car cette femme est une diablesse incarnée.

« Votre ami,

« DUSSEK. »

Au temps où Ignace Pleyel faisait le commerce de la musique, on ne se contentait pas comme aujourd'hui d'envoyer aux correspondants de

la province le titre des *nouveautés* ou ces nouveautés elles-mêmes, consistant en mélodies et en morceaux de piano ; les éditeurs se dérangeaient parfois et faisaient des voyages dans l'intérêt de leurs éditions, surtout quand il s'agissait de partitions d'opéras, de concertos, de sonates ou de quatuors. Nous plaçons ici un bout de lettre de Charles Mansui. C'était au moment où Ignace Pleyel fondait sa fabrique de pianos, et Mansui recommande à une dame Petitot de Nantes « M. Camille Pleyel, fils du célèbre auteur de ce nom, » c'est Mansui qui parle, « jeune homme de mes amis, parfaitement élevé, possédant un très-beau talent sur le piano. Il ne professe d'aucune façon la musique ; le but de son voyage est d'étendre les relations commerciales de M. Pleyel, son père, qui est maintenant à la tête de la première fabrique de France pour les pianos, » etc.

Il signe ainsi :

« C. Mansui,

« Empereur des pianistes, roi des organistes, protecteur « des guitarristes et médiateur des harpistes. »

Les deux lettres de *Beethoven* que je vais citer sont écrites en allemand ; la première traite uniquement d'affaires et n'est que signée de Beethoven ; la seconde est entièrement de sa main. En lisant ces deux pages d'un homme illustre, on se convainc sans peine que le génie n'est pas tellement au-dessus des choses terrestres qu'on veut bien le dire, et que Beethoven savait traiter les affaires avec une clarté, une précision dignes d'un commerçant consommé. La seconde lettre est remarquable par une petite boutade contre les Français, et quoique Beethoven ait fait sa *Symphonie héroïque* à l'intention de Napoléon Ier (avant qu'il fût empereur), ses sentiments patriotiques se sont fait jour aussi bien dans sa *Symphonie militaire de la victoire de Wellington* (*Victoria*) que dans cette lettre intime.

Vienne, le 26 octobre 1807.

« J'ai l'intention de confier à la fois le dépôt des six œuvres ci-dessous à une maison de Paris, à une maison de Londres et à une maison de Vienne, à la condition que dans chacune de ces trois villes elles paraîtront ensemble à un jour déterminé. De cette façon je crois satisfaire mon intérêt en faisant connaître rapidement mes ouvrages, et, sous le rapport de l'argent, je crois concilier mon propre intérêt et celui des différentes maisons de dépôt.

Les œuvres sont :

1° *Une symphonie.*
2° *Une ouverture*, écrite pour la tragédie de *Coriolan* de Collin.
3° *Un concerto de violon.*
4° *Trois quatuors.*
5° *Un concerto pour piano.*
6° Le *concerto pour violon*, arrangé pour le piano avec des notes additionnelles.

« Je vous propose le dépôt de ces œuvres à Paris; et pour éviter de traîner la chose en longueur par des correspondances, je vous l'offre tout de suite au prix modéré de 1,200 florins d'Augsbourg contre la réception des six œuvres, et votre correspondant aurait à s'occuper de l'expédition. — Je vous prie donc de me donner une prompte réponse, afin que, ces œuvres étant toutes prêtes, on puisse les remettre sans retard à votre correspondant.

« Quant au jour où vous devrez les faire paraître, je crois pouvoir vous fixer, pour les trois ouvrages de la première colonne, le 1er septembre, et pour ceux de la seconde colonne, le 1er octobre de la présente année.

« *Signé :* Ludwig VAN BEETHOVEN. »

SECONDE LETTRE.

« Mon cher et honoré Pleyel,

« Que devenez-vous, vous et votre famille? J'ai souvent eu déjà le désir d'aller vous voir; jusqu'ici cela n'a pas été possible : la guerre en a été cause en partie. S'il faut que cela continue à être un obstacle, ou si cela doit durer *longtemps*..... on pourra bien ne jamais voir Paris.... mon cher Camillus; c'était le nom, si je ne me trompe, de ce Romain qui a chassé de Rome les barbares gaulois; à ce prix, je voudrais bien m'appeler ainsi pour les chasser de partout où ils ne sont pas à leur place. — Que faites-vous de votre talent, cher Camille? J'espère que vous ne le gardez pas pour vous seul; je pense que vous en faites quelque chose de plus. *Je vous embrasse de cœur tous les deux, le père et le fils*, et j'espère qu'en plus des choses commerciales que vous avez à m'écrire, vous me direz beaucoup de choses sur vous et votre famille.

« Adieu, et n'oubliez pas votre véritable ami.

« BEETHOVEN. »

Ces deux lettres sont de la même date : l'une occupant le premier feuillet, l'autre le second.

Je passe à un compositeur dont la gloire a soulevé des contestations jusque dans ces derniers temps : il n'y a que des Français moitié Prussiens capables de vouloir enlever à *Rouget de Lisle* sa *Marseillaise*. Heureusement que cette paternité est établie sans réplique et recevra une nouvelle et intéressante confirmation par le travail que prépare notre vice-président M. Kastner.

Rouget de Lisle a publié en 1796 un volume intitulé : *Essais en vers et en prose*. Ce petit in-8° est devenu une rareté bibliographique. Peu de temps après la prise de la Bastille, il écrivit à Besançon un chant patriotique sur un air connu. Cette poésie, augmentée de deux strophes, fut chantée par les Strasbourgeois sur une nouvelle mélodie composée et orchestrée par Ignace Pleyel le jour de l'acceptation de la Constitution, le 25 septembre 1791, avec le titre *Hymne à la liberté*.

Rouget de Lisle a encore écrit trois livrets d'opéras : *Almanzor et Féline*, en 3 actes ; *l'Aurore d'un beau jour, ou Henri de Navarre*, en 2 actes ; enfin *Bayard en Bresse*, comédie en 4 actes, musique de *Champein*. Cette pièce, jouée une seule fois le 21 février 1791, renferme quelques airs de Rouget de Lisle. Les deux précédentes n'ont pas été représentées, et se trouvent dans la collection d'autographes de M. Pochet-Deroche.

La publication musicale la plus importante de Rouget de Lisle est un recueil in-folio de 48 *chants français*, paroles de différents auteurs, musique de Rouget de Lisle. Paris, Maurice Schlesinger. Ce volume, qui n'est pas facile à rencontrer, renferme de bonnes choses ; les morceaux patriotiques, surtout, me paraissent les mieux réussis. A côté de *la Marseillaise*, le *chant chevaleresque d'Emma et Eginard*, ainsi que *le Vengeur*, ne font pas disparate. C'est dans *le Vengeur* que se trouve le refrain :

Mourons pour la patrie,
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie !

Refrain pillé pour le chant des *Girondins* en 1848 ; avec cette différence que la musique de Rouget de Lisle sur ces deux vers est une phrase noble et inspirée.

Je ne crois pas que l'auteur de ces 48 *chants français* en ait fait les accompagnements. Rouget de Lisle jouait du violon, bien ou mal, je l'ignore ; ses relations assez intimes avec plusieurs compositeurs célèbres de son temps devaient au reste lui faciliter les moyens d'avoir des accompagnements de piano pour les chants qu'il composait. Vous verrez par le billet suivant qu'Ignace Pleyel était très-lié avec l'auteur de *la Marseillaise*.

Voici ce billet :

Vendredi, 6 mai.

« Depuis que tu m'as promis un autre violon, mon cher ami, je ne rêve plus que duos : on devient bête à la campagne, et j'y aurai moins de peine qu'un autre.

« Si tu ne m'as pas oublié, fais-moi le plaisir de remettre au porteur l'instrument que tu me destines. S'il n'est pas prêt, dis à mon homme quand il pourra l'aller prendre. Sois sûr que j'en aurai le plus grand soin.

« Adieu. J'ai quelque espérance de te placer un piano à tambourin.

« J. R. DE LISLE. »

Aux Thermes, barrière du Roule, n° 233.

Il y a en note : *Remis un archet et un violon.*

Pour compléter ce petit entrefilet sur Rouget de Lisle, j'ajouterai cette lettre de Béranger, également trouvée en autographe dans les papiers d'Ignace Pleyel :

Monsieur, monsieur Rouget de Lisle, rue Saint-Honoré.

« J'ai l'honneur de présenter mes salutations respectueuses à monsieur Delille, et m'empresse de répondre à sa lettre obligeante.

« Le titre de ma chanson est : *La Sainte-Alliance*. Si monsieur Delille a pris cette chanson dans le *Journal Général*, il lui manque un couplet, sans lequel il ne me serait pas agréable de la voir reproduire ; le voici :

« Après : *Aucun épi n'est pur de sang humain.*

4ᵉ COUPLET.

« Des potentats, dans vos cités en flammes,
« Osent, du bout de leur sceptre insolent,
« Marquer, compter et recompter les âmes
« Que leur adjuge un triomphe sanglant.
« Faibles troupeaux, vous passez sans défense
« D'un joug pesant sous un joug inhumain.
« Peuples, etc. »

« Ce couplet se trouve dans l'imprimé que M. le duc de La Rochefoucauld a fait faire et distribuer, et la chanson paraîtra ainsi dans *la*

Minerve, sous les auspices de ce duc. Par conséquent, aucune considération de crainte ne peut en empêcher la publication en musique.

« Je remercie monsieur Delille de la bonté qu'il a eue de m'envoyer la jolie idylle, et je l'en aurais remercié plus tôt si je n'avais eu l'espoir de le rencontrer pour lui témoigner tout le plaisir qu'elle m'a fait.

« Son très-dévoué serviteur,

« Béranger. »

Rouget de Lisle n'a eu garde d'oublier le couplet en question; il se trouve dans le recueil cité plus haut. Du reste, sept ou huit poésies de Béranger y sont mises en musique.

Ma lecture n'étant qu'une espèce de pot-pourri (sans musique pourtant), je puis me donner le loisir de faire suivre les personnalités les plus hétérogènes. Je passe donc, sans la moindre modulation, de *Béranger* à *Reicha*.

Paris, le 24 juin 1813.

« Mon cher Pleyel,

« Vous rendrez un double service, et à moi et à la musique, en cherchant des souscripteurs pour mon *Traité de Mélodie*, lequel je me verrais forcé de garder dans mon portefeuille sans cela. Le texte de cet ouvrage contiendra à peu près 300 pages in-4° et 80 planches de musique.

« J'ose avancer que c'est peut-être l'ouvrage le plus instructif qui ait paru en musique; il a encore cet avantage que tout le monde est en état de le comprendre, pourvu qu'on sache ce que c'est que les gammes musicales.

« 3 fr. par exemplaire et le treizième gratis, c'est ce que je puis accorder à ceux qui veulent bien me chercher des souscripteurs. Si par hasard vous n'avez pas le temps suffisant dans votre tournée pour cela, ayez l'amitié d'en faire la proposition aux différents libraires et marchands de musique des villes par lesquelles vous passerez; ce ne sera pas seulement pour moi un service, mais c'est en même temps encourager une branche de notre art (et la plus importante) qui, jusqu'à nos jours, a demeuré si négligée. Je vous embrasse de cœur et reste à toute épreuve votre véritable ami.

« Reicha. »

« *P. S.* — La liste des souscripteurs sera fermée vers la fin du mois de septembre. Si vous jugez à propos d'avoir beaucoup d'exemplaires

du prospectus, il vaudrait peut-être mieux d'en faire imprimer à Bordeaux que de les envoyer de Paris?

« J'attends une réponse de votre part à cet égard. »

Reicha a-t-il fait des coupures dans son *Traité de Mélodie?* Je ne sais; toujours est-il qu'au lieu de 300 pages de texte projetées, il n'y en a que 116, avec 75 planches.

Cette lettre confirme ce que j'ai avancé plus haut sur les voyages en province des éditeurs dans l'intérêt de leurs publications. Aujourd'hui, où tout se fait à la vapeur, même la musique, je veux dire d'une manière fiévreuse et souvent trop précipitée, l'auteur d'un opéra n'a plus le temps d'en faire la réduction au piano pour l'éditeur : c'est l'accompagnateur du théâtre qui est généralement chargé de ce soin. La lettre suivante nous montre l'illustre maître Chérubini ne dédaignant pas de faire lui-même son arrangement de piano :

« Voici, mon cher Pleyel, l'ouverture d'*Épicure* arrangée. J'ai fait de mon mieux, surtout au commencement, où elle n'était pas facile à arranger. J'ai tâché qu'elle soit facile d'exécution, afin qu'elle puisse être jouée par tous les pianistes, de quelque force qu'ils soient.

« Si le duo était gravé, je désirerais en avoir quelques exemplaires; je te prie de me faire cadeau d'une ou deux romances.

« Fais-moi, je te prie, donner des nouvelles de ta santé; la mienne est encore faible. Cela a été cause que je ne t'ai envoyé l'ouverture plus tôt, attendu que ces jours passés je n'ai pas pu travailler, ayant été souffrant.

« Adieu; mes civilités respectueuses à madame Pleyel.

« Tout à toi, avec l'estime et la considération qui te sont dues.

« CHÉRUBINI (1). »

Quant à l'auteur de la lettre que je vais vous lire, vous le connaissez tous, soit personnellement, soit par ses œuvres.

La côte Saint-André (Isère), 6 avril 1819.

« Monsieur,

« Ayant le projet de faire graver plusieurs œuvres de musique de ma composition, je me suis adressé à vous, espérant que vous pourriez remplir mon but. Je désirerais que vous prissiez à votre compte l'édition d'un *pot-pourri* concertant composé de morceaux choisis, et con-

(1) Quoique Italien, Chérubini met un accent sur l'e dans sa signature.

certant pour flutte, cor, deux violons, alto et basse. Voyez si vous pouvez le faire, et combien d'exemplaires vous me donnerez. Répondez-moi au plus tôt, je vous prie, si cela peut vous convenir, combien de temps il vous faudra pour le graver, et s'il est nécessaire d'affranchir le paquet.

« J'ai l'honneur d'être, avec la plus parfaite considération, votre obéissant serviteur.

« Berlioz. »

Voici maintenant l'élève de Beethoven, Ferdinand Riez, alors âgé de vingt-cinq ans, et qui débute par rien moins qu'un Sextuor.

Londres, 28 décembre 1819.

« Messieurs Pleyel et fils aîné,

« Comme je désire faire graver bientôt : 1° un *notturno* pour le piano-forte et flûte accompagnant; 2° un *grand Sextuor* pour le piano-forte principal, avec accompagnement de violons, alto, violoncelle et contrebasse, arrangé pour qu'on le puisse jouer aussi sans accompagnement; 3° une *introduction et rondo* pour le piano-forte, sur un air favori de Rossini, je vous les offre, si vous voulez en avoir les droits de propriété pour la France, en les faisant paraître *le même jour qu'ici*. L'honoraire sera de 30 napoléons, ou pour 1,500 fr. de musique (prix marqué) de votre catalogue, pour les trois.

« Vous m'obligerez, Messieurs, infiniment en me répondant le plus tôt possible, comme les compositions sont toutes prêtes. Et si la *sonate en sol*, avec flûte obligée, a rendu à Paris comme ici, je n'ai pas de doute, la réponse sera comme je désire.

« J'ai l'honneur de rester, Messieurs,

« Votre obéissant serviteur.

« Ferd. Ries. »

J'ajoute un petit billet non daté, quant à l'année :

« Nicolo souhaite le bonjour à M. Camille, et lui envoie trois partitions, le priant de lui en renvoyer trois autres.

« Nicolo a le plus grand soin de ces chefs-d'œuvre; il prie M. Camille d'observer qu'il les lui prête *avec des taches*, et qu'il ne peut les rendre autrement.

« MM. Pleyel père et fils sont priés d'agréer l'assurance des sentiments les plus distingués de la part de l'écrivant. »

Ce 29 octobre.

Il est assez étonnant que M. Fétis, qui se consacre à lui-même vingt-cinq colonnes in-8° dans sa dernière édition de la *Biographie des Musiciens*, n'ait pas fait celle de son père, qui était pourtant organiste à Mons, professeur de musique et directeur des concerts en cette ville.

M. Fétis dit qu'il acheva son *Traité d'Harmonie* en 1816, et le présenta à l'Académie, qui n'en fit point de rapport. Plus loin il dit encore qu'il fit commencer l'impression de ce Traité par M. Eberhardt, en 1819, mais que, par égard pour son professeur Catel, il en arrêta l'impression, déjà avancée de cinq feuillets, qu'il retira, et ne publia son ouvrage qu'en 1844, chez Schlesinger. A quelle époque faudrait-il donc mettre la lettre suivante, que M. Fétis semble avoir oubliée? Elle ne peut être placée qu'entre 1816 et 1819, M. Fétis n'ayant dû se mettre à faire imprimer son Traité à ses propres frais qu'après avoir vainement frappé à la porte des éditeurs.

Paris, ce 28 novembre.

« Monsieur,

« Je vous prie de me pardonner mes importunités relatives à mon *Traité d'Harmonie;* mais, ayant formé un nouvel établissement, chose fort dispendieuse, étant peu connu comme professeur, et n'ayant encore en quelque sorte que des espérances, je suis dans la nécessité de tirer parti de mes ouvrages le plus promptement possible, surtout depuis que j'ai toute ma famille près de moi. Tous ces motifs pourront, je l'espère, me servir d'excuses auprès de vous.

« Toutefois, comme il s'agit ici d'un ouvrage important, je sens que vous ne pouvez vous décider légèrement, et qu'il vous faut examiner avant de conclure. Ne pourrais-je pas, Monsieur, vous sauver l'ennui d'un long examen? Il me semble que dans une séance de deux heures au plus je pourrais vous exposer l'ensemble de mon système, qui n'est autre chose que la réduction en un corps de doctrine de la pratique des grands maîtres, et vous développer les nombreuses améliorations que je crois avoir introduites dans le système général. En faisant l'exposé de toutes les parties de mon Traité, il me semble que vous le connaîtriez aussi parfaitement que si vous l'eussiez lu plusieurs fois.

« Si vous adoptiez mon idée et que vous pussiez disposer de deux heures dans la matinée de demain dimanche, j'aurais l'honneur de vous

attendre chez moi, où j'ai une planche noire préparée pour les démonstrations musicales. J'aurais l'honneur de vous attendre à l'heure qui vous conviendrait le mieux.

« Comme il serait possible, Monsieur, que le mauvais état des affaires commerciales fût un obstacle à ce que nous pussions terminer ensemble pour cet objet, j'ai l'honneur de vous prévenir qu'il me suffirait de votre bon à trois ou quatre mois, si nous tombons d'accord sur le prix de l'ouvrage. Je saurais où le placer.

« Je ne sais si l'amour-propre m'aveugle, mais il me semble que la publication de mon livre ne serait pas une mauvaise opération pour vous ; je crois que cet ouvrage est destiné à tenir un jour un rang distingué parmi les didactiques.

« Voudriez-vous avoir la complaisance de me donner un mot de réponse sur ma proposition ?

« Agréez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

« FÉTIS. »

Rue de Buffaut, n° 12.

En tête de cette lettre, Ignace Pleyel a écrit ces mots : « Répondu le 29 novembre, et annoncé que nous ne pouvions pas nous charger du Traité. »

Je termine, Messieurs, par une lettre de Fabre d'Olivet, littérateur et musicien, mort en 1825. L'ouvrage dont il est question dans cette lettre n'a pas été publié à ce que je sache, et comme l'auteur en donne un aperçu assez complet, j'ai pensé qu'il ne serait pas sans intérêt pour vous d'en prendre connaissance.

A messieurs Pleyel et fils aîné.

Paris, le 13 août 1822.

« Messieurs,

« Quoiqu'il soit très-possible que la lettre que vous m'avez écrite le 11 de ce mois ne soit qu'une honnête défaite, ou que vous ayez d'autres raisons que j'ignore pour n'entreprendre aucune spéculation, je ne laisserai pas que de vous donner quelques nouveaux détails au sujet de l'offre que je vous ai faite, afin de ne conserver aucun regret, en supposant que vous ne m'ayez énoncé qu'un simple prétexte.

« L'ouvrage que j'ai à vous proposer, Messieurs, sort entièrement de l'ordre vulgaire des publications musicales ; ce n'est point une œuvre

de musique proprement dite, c'est un ouvrage considérable, littéraire et musical, plein d'érudition et de recherches savantes, dans lequel la *musique* est considérée en théorie et en pratique, comme science et comme art. On y remonte jusqu'à ses principes constitutifs, ignorés jusqu'ici, et on les démontre avec évidence et rigueur. On examine les systèmes musicaux de tous les peuples de la terre; on les compare, on en dévoile l'origine commune; on recherche pourquoi la musique, qui a exercé une si grande influence sur les nations antiques, a perdu cette influence sur les nations modernes. On dit à cet égard des choses aussi extraordinaires qu'intéressantes.

« Après avoir vu ce que la musique a été, on voit ce qu'elle est et ce qu'elle pourrait être. On s'arrête sur les principes de l'art que l'on suit pas à pas depuis la simple existence de la gamme, dont on dévoile pour la première fois la cause cachée et nécessaire, jusqu'aux combinaisons les plus compliquées de l'harmonie, qu'on explique et dont on montre les raisons. Enfin on donne un échantillon de la musique originelle de tous les peuples, tant anciens que modernes, en les soumettant aux règles mélodiques et harmoniques ci-devant posées. Ainsi se termine cet immense travail. L'ouvrage entier se compose de deux volumes in-4. Il doit être publié conjointement par un libraire réuni à un éditeur, afin d'en assurer le succès. Je croyais que vous pourriez être cet éditeur, et j'aurais été flatté de voir une seconde fois le nom de Pleyel figurer à côté du mien. L'époque de la publication n'importe pas. J'attendrai volontiers au mois de janvier et même plus tard, si vous me donnez votre parole. Il faut d'ailleurs émettre un prospectus, à l'effet d'obtenir des souscripteurs, tant dans la ligne littéraire que musicale.

« Voilà, Messieurs, ce que j'ai cru devoir vous dire; je ne ferai aucune démarche nouvelle d'ici à huit jours.

« J'ai l'honneur d'être avec une sincère considération,

« Votre dévoué serviteur,

« Fabre d'Olivet. »

Messieurs, il ne me reste plus qu'à vous remercier pour votre bienveillante attention, en remettant la suite à un prochain numéro.

J. B. WEKERLIN.

SÉANCE ANNUELLE (17e BIS).

27 JANVIER 1866.

SOMMAIRE :

1. Rapport sur l'état de la Société, par M. Ch. Poisot, secrétaire.
2. Notice nécrologique sur Denne-Baron, par M. A. Elwart.
3. Election de cinq membres du Comité, en remplacement de MM. Ambroise Thomas, Wolff, Vogel, Ortolan et Semet, membres sortants, rééligibles.

Rapport de M. Charles POISOT, secrétaire.

Messieurs et chers Confrères,

J'aurais désiré qu'une plume plus exercée que la mienne vînt aujourd'hui vous rendre compte de la situation de notre Société; mais puisque le comité m'a désigné pour vous présenter le rapport annuel que nos statuts nous imposent, je tâcherai d'être court, à défaut d'éloquence.

Et d'abord, payons un juste tribut de regrets à deux confrères que la mort nous a récemment enlevés.

Greive, compositeur hollandais, excellent chef d'orchestre, a disparu sans nous laisser les documents nécessaires à son éloge. Qu'il reçoive donc ici nos adieux personnels, ainsi que ceux de nos collègues qui l'ont connu et apprécié. — Sa modestie, son bon cœur, son enthousiasme pour le beau, faisaient de lui un sociétaire ardent et convaincu ; souhaitons ses précieuses qualités à tous ceux qu'envahit l'indifférence, cette plaie du siècle.

Quant à Denne-Baron, c'était un ami pour moi, et sa perte m'a profondément affligé. Notre collègue Elwart va vous donner l'esquisse biographique de cet excellent homme, chez lequel l'urbanité de caractère et la bienveillance s'alliaient à une érudition considérable et de bon aloi.

Pour combler ces vides, la Société a admis dans son sein : M. Coche, professeur de flûte au Conservatoire; M. Langhans, auteur d'un quatuor pour instruments à cordes, qui vient d'être couronné à Florence, et enfin, M. Reber, de l'Institut, dont le mérite n'est surpassé que par la modestie.

Le personnel de notre comité a subi peu de variations ; MM. Kastner et Gevaert ont été nommés vice-présidents, et M. Lecouppey, que nous

avions appelé à remplacer Dietsch, vient d'être remplacé lui-même par M. Adolphe Blanc, membre suppléant. Les nombreuses occupations de M. Lecouppey l'ont forcé à donner sa démission de membre du comité : nous lui en exprimons ici nos regrets sincères.

Parmi les nouveaux membres correspondants, nous pouvons citer avec honneur le nom de M. de Coussemaker, le savant auteur de *l'Harmonie au moyen âge*, ouvrage dont vient de s'enrichir notre bibliothèque; et ceux de MM. Ferdinand Hiller et Apollinaire de Kontski, directeurs des Conservatoires de Cologne et de Varsovie. — Ces nominations, qui relient à la Société des compositeurs de musique deux Conservatoires importants de l'étranger, sont d'un heureux augure pour l'avenir. En effet, ces bons rapports internationaux pourront ouvrir des relations utiles aux compositeurs français, qui ne trouvent pas toujours dans leur propre pays l'appui sur lequel ils auraient droit de compter.

Grâce au zèle généreux de notre intelligent trésorier, notre encaisse s'accroît de jour en jour. — En défalquant les sommes nécessaires à la publication de notre catalogue et de notre quatrième bulletin, malgré les dépenses nécessitées par nos frais de poste et d'impression, par l'achat d'ouvrages précieux et rares pour notre bibliothèque, il nous reste en avoir-créditeur (pour parler le langage des finances), la somme de 1678 fr. 55 c. Ce total surpasse de 611 fr. 70 l'encaisse signalé l'an dernier dans mon rapport de fin décembre 1864. Et cependant remarquez, Messieurs, que les cotisations de l'année courante ne sont pas versées, et que parmi celles du dernier exercice un certain nombre reste encore à encaisser.

Si maintenant nous passons en revue les principaux travaux de l'année qui vient d'expirer, il vous sera facile de vous remémorer la savante conférence historique de M. Fétis père, l'exposé ingénieux de la méthode de M. Danel, et les intéressantes lectures qui vous ont été faites par MM. Wekerlin, Comettant et Lacome.

Nous n'oublierons pas le quatuor inédit de ce dernier compositeur, le trio de saxophones, spécialement écrit pour notre séance d'avril par notre président, M. Ambroise Thomas; enfin les preuves de talent d'exécution qui nous ont été données par MM. S. Saëns, White, Ritter, ainsi que par M[lles] Lefébure-Wély et Caroline Remaury.

M. Lissajous, le savant acousticien, nous a gratifiés d'une séance des plus curieuses sur la production du timbre dans les sons musicaux; enfin, M. Roger et Mlle Sévesto ont bien voulu nous prêter le concours de leurs voix et de leur talent.

(Dans un autre ordre d'idées, nous devons féliciter de nouveau M. Mé-

rimée, qui a soutenu avec vigueur, au Sénat, nos droits de propriété artistique.)

Vous le voyez, Messieurs, nos séances mensuelles sont toujours remplies par des communications théoriques et pratiques d'un intérêt réel; malheureusement nos réunions intimes sont souvent peu nombreuses.

Puisque nous sommes dans le mois des souhaits, souhaitons que les sociétaires sacrifient un peu de leurs habitudes personnelles pour se réunir davantage.

N'est-il pas agréable d'échanger des idées dans une conversation utile, de puiser dans une bibliothèque qui devrait former un centre d'attraction irrésistible? Puis, l'énergie ne découle-t-elle pas du principe d'association ? N'est-ce point cette énergie collective qui nous fera obtenir peu à peu la facilité de mise en lumière de nos œuvres importantes, l'équitable répartition des produits de nos ouvrages, enfin l'affranchissement successif et complet des entraves de tout genre qui pèsent encore sur nos productions?

Oui, Messieurs, sachons-le bien, c'est par l'union seule que nous triompherons. — Tenons-nous donc solidement par la main et ne craignons pas de nous dévouer à la chose commune. — S'il faut semer et labourer pour recueillir, il faut aussi, pour moissonner dans le champ de l'art, une persistance qui doit s'accroître en raison même des difficultés qui surgissent.

NÉCROLOGIE.

René-Dieudonné DENNE-BARON

COMPOSITEUR ET LITTÉRATEUR MUSICIEN

Si tous les artistes dont M. Denne-Baron a écrit et publié la biographie étaient à même de lui rendre la pareille, le monde musical serait inondé de notices sur cet excellent homme, qui fut artiste par vocation, obligeant par caractère, et écrivain distingué par suite d'études fortes faites simultanément sous la direction du célèbre *Porta*, de *Chérubini*, et sous celle du fondateur-proviseur du collége de Sainte-Barbe, de Delaneau, le Rollin moderne.

René Dieudonné Denne-Baron naquit à Paris le 1er novembre 1804.

Son père, qui était un amateur de musique très-distingué, élève du violoncelliste Duport, développa en lui le goût des beaux-arts en général, et celui de la musique en particulier. Sa mère, femme d'un grand esprit et écrivain élégant, surveilla ses études avec une sollicitude intelligente. N'étant pas né pour la lutte, Denne-Baron lui préféra le calme charmant d'une retraite studieuse. Il avait fait ses premiers pas dans la carrière musicale avec Adolphe Nourrit et avec Adam, ses condisciples au collége Bourbon, et les succès populaires de ce dernier, au lieu des sentiments de jalousie, excitèrent au contraire sa verve laudative. Bon et pas jaloux, il devait être un excellent biographe. Qu'on ne croie pas pourtant que Denne-Baron fît par faiblesse ce que des écrivains sans pudeur font par vénalité. Non, celui qui enrichissait journellement la biographie nouvelle de Firmin Didot ne transigea jamais avec la vérité : il sut la dire aux gens, mais sans les éclabousser avec l'eau plus ou moins limpide du puits d'où elle répondait à ses évocations. Trois sortes de travaux forment le bagage de notre excellent confrère. Dans ce bagage, l'Église a son contingent, la musique de salon un beau lot, et la littérature musicale une part d'autant plus grande que Denne-Baron, ayant l'esprit porté vers les récits anecdotiques, excellait à peindre un homme, un caractère, une œuvre en quelques mots. Parmi ses biographies les plus remarquables, nous citerons celle de Chérubini, que le journal *le Ménestrel* a publiée en brochure. Rien de plus noblement pensé ni de mieux écrit que cette longue suite d'années si glorieusement et si utilement remplies par le *prince des musiciens du XIXe siècle*.

Voici l'indication des écrits que M. Denne-Baron a publiés jusqu'à ce jour. On a de lui : *Enseignement élémentaire universel*. Paris, 1844. Cet ouvrage a été adopté par le ministre de l'*Instruction publique ;* une médaille d'honneur a été décernée à son auteur par le conseil général du département de la Seine. — *Histoire de l'Art musical en France*, formant une des sections du grand ouvrage intitulé *Patria, ou la France ancienne et moderne*. Paris, 1846. L'Académie des sciences de l'Institut, dans sa séance solennelle du 4 mars 1850, a décerné une médaille d'honneur aux auteurs de *Patria*. L'histoire de l'art musical que M. Denne-Baron a publiée dans cet ouvrage n'est que le résumé d'un travail beaucoup plus étendu dont il s'occupait depuis longtemps, et qu'il espérait pouvoir bientôt publier. — *Chérubini, sa vie, ses travaux, et leur influence sur l'art*. Paris, Heugel et Ce, 1862, in-8°. Cette brochure est extraite d'un travail inédit intitulé : *Mémoires historiques d'un Musicien*. Denne-Baron a fourni un grand nombre d'articles relatifs à l'art musical à divers recueils, au *Ménestrel*, à la *Gazette musicale de Paris*,

à la *Revue de Musique sacrée et moderne*, etc., etc. Depuis 1852, il était chargé de la rédaction de la partie musicale dans la *Nouvelle biographie générale* que publient MM. Firmin Didot, et à laquelle il a fourni plus de quatre cents notices; nous citerons particulièrement les notices de Guido d'Arezzo, Palestrina, Orlando de Lassus, Martini, Mozart, Lully, Glück, Haydn, Piccini, Beethoven, etc. — *Musique d'église :* Messe en *ut*, à quatre voix et orchestre; — fragment d'une autre messe en *ré*, *idem; — O quam suavis es*, motif pour voix de basse, avec accompagnement de piano ou orgue et violoncelle obligé; — *O salutaris hostia*, pour voix de basse et chœur, avec accompagnement de quatuor; — *O salutaris hostia*, pour voix de basse et chœur, avec accompagnement de piano ou orgue et violoncelle obligé; — un *Stabat Mater* de la liturgie, arrangé avec accompagnement d'instruments à vent; — *Stabat Mater* avec solos, chœurs et accompagnement d'orchestre; — *C'est votre nom Marie*, cantique pour soprano, solo et chœur, avec accompagnement de piano ou orgue. Paris, Repos, 1863.

Musique de chant : Duetto écrit pour la pièce intitulée *le Brigand*, représentée au théâtre du Vaudeville (1831). Finale, chœurs et morceaux d'ensemble composés pour la pièce de *Vert-Vert*, représentée en 1832 au théâtre du Palais-Royal. Les couplets ont été gravés et publiés chez Janet et Cotelle, à Paris; — *Ronde du Diable*, couplets et chœurs, écrite pour la pièce de *Hog le Charpentier*, représentée au même théâtre en 1832. Ils ont été arrangés avec accompagnement de piano, et publiés chez Janet et Cotelle. Divers autres morceaux composés pour *la Tarentule*, *l'Alcôve* et autres pièces jouées au même théâtre; — *Chant franc-maçonnique*, avec chœur et accompagement de piano; — *Chœur de chasseurs*, avec accompagnement d'orchestre et de piano; — *Hymne à grand chœur*, pour deux *soprani ténor* et basse, avec ou sans accompagnement de piano, composée pour le concours des *chants usuels* ouverts en 1846 dans les séances publiques de l'*Orphéon; — Qu'il va lentement le navire*, composé pour le même concours; — ballade d'*Écho et Narcisse*, pour soprano, avec accompagnement de piano et alto obligé; — *l'Absence*, romance, avec accompagnement de piano; — *Des roses et du vin*, chant anacréontique, *idem*. Paris, Messionnier; — *Protége toujours nos amours*, barcarolle, *idem*. Paris, Janet et Cotelle: — *la Branche de houx*, ballade, *idem*, *idem; — Notre-Dame-de-Bon-Secours*, *idem*, *idem; — Plus d'espoir*, romance, *idem; — M'aimerez-vous?* romance, *idem*, publiée dans la *Gazette des Salons*, 1835; — *la Provençale*, mélodie, *idem*, publiée dans *le Ménestrel*, 1835; — *Aubade* pour ténor et chœur, *idem*, Paris, Paccini, 1838; — *Chant breton*, *idem*, publié dans l'album de M. Trobriant, vendu au profit des pensionnaires

de l'ancienne liste civile (1845); — *Un peu d'amour*, boléro, *idem*, Paris, Janet; — *Aime-moi toujours*, nocturne à deux voix, *idem*, Paris, Bernard-Latte, 1846; — *la Robe et les Fleurs*, romance, *idem*; — *Air à boire* pour basse et chœur avec accompagnement d'orchestre ou de piano; — *la Vieille Grand'Mère*, conseils à ses petits-enfants, avec accompagement de piano (style du XVIII[e] siècle), Paris, Heugel, 1862.

Musique instrumentale: Ouverture en *ré* à grand orchestre; — Marche solennelle, *idem*, arrangée pour piano; — Trois sérénades pour flûte, haut-bois, clarinette, cor et basson; — Valse de *Faust*, pour orchestre et piano; — Danse d'Auvergne, pour piano; — Premier et deuxième cahiers de contredanses pour piano; — *les Ondines*, quadrille pour orchestre exécuté, en 1835, aux concerts de l'hôtel Laffitte et des Champs-Élysées, arrangé ensuite pour le piano; — *les Grenadines*, suite de valses à grand orchestre exécutées, en 1838, aux concerts des Champs-Élysées. Ces valses, arrangées pour piano, ont été ensuite publiées chez Janet. Autre suite de valses pour piano: *Edmé*, polka pour piano, publiée dans *le Magasin des Dames*; — *le Myosotis*, grande valse pour piano; — *Marche solennelle* pour orgue. Paris, Repos, 1862; — *les Échos de Vissembourg*, grande valse pour piano. Paris, Heugel, 1863; — *Prélude pour orgue*. Paris, Repos, 1863.

On est effrayé de la multiplicité et de la variété des travaux de M. Denne-Baron, surtout lorsque l'on songe que cet écrivain disert, ce compositeur au style pur, cet artiste des anciens jours, enfin, était, depuis plus de vingt-cinq ans, attaché à l'un de nos ministères, et que, dans l'administration, il a rendu de véritables services.

Comme caractère, Denne-Baron fut un véritable Gaulois; son esprit charmant savait émousser le trait qu'il lançait. Marié et père de famille, Denne-Baron a donné à l'armée des soldats, à l'administration d'excellents sujets, et aux musiciens littérateurs des modèles de style et d'urbanité.

Doué d'une excellente santé et d'un caractère dont la douce gaieté faisait le charme de tous ses amis, Denne-Baron succomba, le 8 octobre 1865, aux suites d'une fluxion de poitrine. — Sa mort fut un deuil pour notre société, et son souvenir vivra dans cette enceinte tant que l'amour de l'art nous y réunira. A. Elwart.

Nota. — Ont été élus membres du comité pour trois ans: MM. A. Wolff, A. Thomas, H. Reber, Ortolan et Vogel. MM. Jonas, Nibelle et d'Ingrande ont été nommés membres suppléants.

18e SÉANCE.

24 FÉVRIER 1866.

SOMMAIRE :

1. *Quatuor* pour instruments à cordes, couronné au concours de Florence, par M. W. Langhans. (Exécuté par MM. Baur, Hunnemann, Poëncet et l'auteur.)
2. Nouvelles observations sur le mode mineur, par M. Ch. Poisot.
3. Sérénade à deux voix et Romance des Roses, extrait de *Trop d'amour*, opérette de M. Prévost-Rousseau.
4. Cavatine pour violon, par M. W. Langhans.
5. *Duo* de l'Amitié. — Le Printemps. — *Duo* des Fleurs. (Morceaux extraits des *Poëmes de la Nature*, mis en musique par M. Prévost-Rousseau.)

NOUVELLES OBSERVATIONS SUR LE MODE MINEUR,

PAR M. CHARLES POISOT.

Messieurs et chers Confrères,

Depuis longtemps le mode mineur a attiré mon attention, et, à ce sujet, j'ai cru devoir vous faire part de certaines réflexions qui m'ont paru assez intéressantes pour vous être communiquées.

Le mot *mineur* vient évidemment du mot latin *minor*, qui signifie moindre. En effet, si l'on compare la gamme mineure à la gamme majeure, on reconnaîtra immédiatement que la première a, dans sa tierce et dans sa sixte, un demi-ton de moins que la seconde. Cette observation n'est pas nouvelle; mais ce qui a été peut-être moins remarqué, c'est que le renversement de la tierce mineure produit une sixte majeure. Ce premier dérivé de l'accord parfait mineur (à supposer que nous complétions l'accord par l'adjonction de la quinte invariable dans les deux modes) se compose réellement de deux intervalles de tierce et de sixte majeures. — Le même phénomène se produit en sens inverse dans le premier dérivé de l'accord parfait majeur; la tierce et la sixte sont mineures, et cependant la sensation sur l'oreille est complétement majeure. — Il résulte de là, selon moi, que le mode mineur et le mode majeur sont les deux faces, les deux aspects, les deux sexes, si

je puis m'exprimer ainsi, d'un seul tout, mode général qu'on pourrait appeler genre *diatonique*, si le mot n'était impropre selon son étymologie, et que le mot *chromatique* réunit, égalise et combine d'autant mieux aujourd'hui que les transitions enharmoniques et autres sont beaucoup plus usitées que par le passé. On peut donc reconnaître avec M. Fétis, qui vous a exposé ses idées historiques dans sa savante conférence de janvier 1863, que la musique moderne est entrée dans l'ordre *omnitonique*, dernier terme, à ce qu'il me semble, de son développement harmonique.

Mais revenons au mode mineur. — Je le croirais volontiers plus ancien que le mode majeur, et j'appuie cette hypothèse sur une foule d'airs populaires remontant très-haut dans la mémoire des nations et portant tous l'empreinte de la tierce mineure et de la mélancolie naturelle qui est inhérente à cet intervalle. Je puis encore corroborer mon opinion par la désignation de la lettre A, qui s'applique depuis fort longtemps à la première note du mode mineur, note qui sert à fixer aujourd'hui le diapason chez la plupart des peuples modernes.— Si nous jetons un coup d'œil sur la modalité grecque, d'où sont évidemment sortis les huit tons de notre plain-chant ecclésiastique, nous verrons que dans la constitution de ces gammes, ou plutôt de ces modes, le déplacement des demi-tons donne à la sensation une nuance différente sans pour cela altérer l'impression générale de la division de l'échelle. — Ici je parle en homme versé dans l'habitude de la pratique moderne, qui, il faut le dire, agit sur nous tous par une force usuelle à laquelle il est bien difficile de se soustraire entièrement.

On attribue généralement à Monteverde le point de départ de la musique moderne ; mais, que ce soit dans ses œuvres ou dans celles de ses prédécesseurs immédiats qu'on aperçoive pour la première fois la septième de dominante attaquée sans préparation, il n'en est pas moins vrai que c'est dans le courant ou à la fin du XVIe siècle que ce grand fait musical s'est accompli. — Jusque-là, la musique était spécialement liturgique, et, sauf le mouvement des chansons populaires, que l'on fait généralement remonter à la chanson de Roland, c'était l'expression de la foi qui animait spécialement tous les arts. Il est curieux de noter que cette expression musicale se basait sur des mélodies grecques, et que l'art du moyen âge se symbolisait surtout par les formes successives du contrepoint, qui se rapportent parfaitement, selon moi, aux phases diverses que subit l'architecture gothique pendant les XIIIe, XIVe et XVe siècles.

Je serais tenté de croire que c'est Gui d'Arezzo qui régla le premier le mode majeur par sa formule de l'hymne de saint Jean, à laquelle le

chanoine Metru ajouta le *si* au XVII[e] siècle. — Qui réglementa le mode mineur? — Je l'ignore; je crois que ce ne fut personne spécialement; ce mode se forma peu à peu par l'usage et par l'opposition qu'on en tira pour succéder ou alterner avec le mode majeur. Aujourd'hui même encore, le mode mineur n'est pas absolument réglementé. Les Italiens, euphoniques avant tout; les exécutants, qui se préoccupent surtout de l'effet sur l'oreille, adoucissent, comme vous le savez, la dissonance de seconde augmentée qui se trouve entre le sixième et le septième degré, en haussant la sixte d'un demi-ton ; mais, par ce moyen, cette sixte devient majeure et perd tout à fait son caractère *modal*. Il est vrai qu'en redescendant, les exécutants, chanteurs ou instrumentistes, reviennent par la gamme naturelle d'*ut* majeur, ce qui mêle dans ce genre mineur trois espèces de tonalités. Vous êtes certainement d'avis, Messieurs, que cette pratique peut être admissible dans quelques cas; mais je ne doute pas que vous ne soyez d'accord avec moi pour baser la vraie théorie française du mode mineur sur la tierce et la sixte mineures, cette dernière produisant seconde augmentée avec la sensible. De là découlent en effet la septième diminuée, la sixte augmentée, la quarte diminuée et tous les intervalles spéciaux au mode mineur. — Si, dans la théorie des accords de septièmes, nous comparons le mode mineur au mode majeur, nous trouverons le premier beaucoup plus riche que le second, puisqu'il renferme une septième différente sur chaque degré ascendant de sa gamme, tandis que le mode majeur ne contient que les quatre accords de septième dominante, septième de seconde, septième de sensible et septième de tonique. — La septième de seconde se trouve répétée sur la tierce et la sixte, tandis que la septième tonique se trouve également placée sur le quatrième degré.

Ces analogies ou ces identités de composition d'accords ne se trouvent point dans le mode mineur, dont chaque degré est la base d'un accord à fonction spéciale. Ainsi, outre les quatre accords précédemment désignés, nous trouvons l'accord de septième tonique mineure, l'accord de septième avec quinte augmentée et la septième diminuée, qui sont des richesses complétement inhérentes au mode mineur. — J'ai bien souvent réfléchi à ce principe nouveau sur lequel les théoriciens modernes n'ont pas assez insisté, et qui cependant prouve avec toute l'évidence possible ce point important, à savoir : « *que le mineur comprend tous les éléments du mode majeur*, *plus des éléments à lui complétement spéciaux*. » Je conclus de cette richesse du mineur, que le *mineur absorbe le majeur*, c'est-à-dire que le majeur est contenu dans le mineur, tandis que la proposition inverse ne serait pas vraie. — Je

ne sais, Messieurs, si vous aviez réfléchi aussi profondément sur la comparaison de ces deux modalités ; cela m'a considérablement étonné, mais j'ai été forcé de me rendre à l'évidence. — Ainsi, pour nous résumer, si, comme intervalles, le mineur engendre le majeur et réciproquement, comme théorie harmonique d'accords, le mineur est plus riche que son collègue, qui, sous ce rapport du moins, doit lui céder le pas. — Qui aurait pu croire que le mineur était réellement *majeur* au point de vue harmonique, et que le majeur, à ce même point de vue, était réellement mineur? — C'est une interversion complète des idées reçues; mais cependant je persiste dans cette théorie de l'absorption du majeur par le mineur, parce qu'elle est basée sur une analyse exacte et sur une comparaison parfaitement régulière de la composition harmonique des deux modes.

Je termine, Messieurs; je ne veux point lasser votre bienveillante attention par des développements toujours un peu ardus quand il s'agit de matières théoriques. Je voudrais seulement, en finissant, soumettre à vos esprits un point d'écriture ou de notation qu'il me paraît très-utile de fixer d'une manière irrévocable. Il s'agit encore ici du mode mineur, dont l'indication est toujours pour les élèves un motif d'hésitation ou de doute. — En effet, l'écriture identique des deux modes est complétement irrationnelle. Il faut recourir à une foule de petits moyens pour faire distinguer à l'élève les différences des tons relatifs homographes. Ne devrait-on pas revenir à l'expédient proposé par Rodolphe, qui consistait à écrire une fois pour toutes à l'armure de la clef et avant cette même clef, l'accident qui affecte toujours la sensible de chaque gamme mineure? Ne pourrait-on modifier et simplifier ce système en écrivant à l'armure de la clef dans les tons d'*ut* mineur, de *fa* mineur, de *si* bémol mineur, de *mi* bémol mineur, de *la* bémol mineur et de *sol* dièze mineur, l'accident caractéristique de la sensible? — Je vous laisse à apprécier, Messieurs, si cette petite dérogation au moyen de Rodolphe vaut la peine d'être acceptée. Quoi qu'il en soit de vos opinions à cet égard, j'insisterai pour que notre Société prenne à l'endroit de l'écriture des tonalités mineures une détermination définitive. — Si, en effet, pour le maintien de nos droits de propriété artistique, nous avons été unanimes pour remercier l'honorable sénateur M. Mérimée du juste appui qu'il nous a donné auprès du premier corps de l'État, il n'est pas moins essentiel qu'en matière d'enseignement nous prenions des résolutions utiles au progrès de l'art que nous cultivons.

Ici encore, Messieurs, nous reconnaîtrons un des avantages réels de notre association.— En effet, que l'un d'entre nous enseigne particulièrement ou se serve isolément d'une amélioration reconnue par lui, quel

en sera le résultat? — Un peu plus de clarté, si vous le voulez, dans l'esprit des élèves confiés à ses soins. Mais si notre Société tout entière est appelée, comme elle le doit, à discuter les nouvelles théories d'enseignement et à les approuver ou les rejeter après mûr examen, alors l'utilité de notre association devient sur ce point, comme sur tant d'autres, évidente à tous les yeux, car nous donnons à l'enseignement ce cachet d'unité qu'on a réclamé devant vous, et qui est certainement nécessaire au progrès et à la diffusion des bienfaits de l'art musical.

19e SÉANCE

7 AVRIL 1866.

SOMMAIRE :

1. *Trio* pour piano, violon et violoncelle, par M. Lacome; exécuté par MM. Poisot, White et Lasserre.
2. *La Musique aux XIe, XIIe et XIIIe siècles*, d'après les publications de M. Coussemaker (Histoire de l'harmonie au moyen âge; *Scriptores de musica medii ævi;* La musique harmonique aux XIIe et XIIIe siècles).
   Première lecture par M. Gevaert.
   Exécution des morceaux suivants, du XIIe et du XIIIe siècle :
   A. Morceau à deux voix, de Moniot de Paris.
   B. Rondeau à trois voix, d'Adam de la Hale.
   C. Quadruple, par un anonyme.
   D. Canon à six voix, par l'anonyme de Reading.
   (Ces morceaux seront chantés par Mlles Séveste et MM....)
3. *Fanciulla son io*, canzone de L. Rossi, chantée par Mlle Séveste.

LA MUSIQUE AUX XIe XIIe ET XIIIe SIÈCLES

D'APRÈS LES PUBLICATIONS DE M. DE COUSSEMAKER.

[Histoire de l'harmonie au moyen âge (1). — *Scriptores de musica medii ævi* (2).
L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles (3).]

(1re LECTURE, PAR M. GEVAERT.)

Nul art ne peut se vanter d'une littérature aussi ancienne, aussi considérable et aussi variée que la musique. Cet art encyclopédique, qui touche à toutes les branches de l'activité intellectuelle : aux sciences physiques par son élément matériel, le son; à la littérature par son étroite union avec la poésie; au culte par la puissance de son effet moral, a eu le rare privilége d'occuper les esprits les plus éminents qui aient honoré l'humanité : Platon, Aristote, saint Augustin, Rousseau. Depuis le fameux musicographe Aristoxène, le contemporain d'A-

(1) Paris, Victor Didron, 1852.
(2) *Ib.*, Durand, 1864.
(3) *Ib.*, 1865.

lexandre (330 av. J. C.), jusqu'à nos jours, tous les siècles ont apporté leur contingent à cette bibliographie immense. La science musicale a eu cette fortune unique de ne pas subir un temps d'arrêt absolu au milieu des époques les plus néfastes pour la culture de l'esprit humain. On peut dire que sur ce terrain il n'y a point de solution de continuité entre l'antiquité païenne et le monde chrétien. Le trait d'union entre ces deux grandes époques musicales est Boëce (500), l'infortuné ministre du roi Théodoric. Cet illustre écrivain, dont les écrits sur la musique reflètent encore si fidèlement l'ancienne théorie grecque, est presque le contemporain de saint Grégoire, le représentant de l'art chrétien, populaire, pratique. Pendant les deux siècles suivants la production se ralentit, sans cesser tout à fait; mais vers la fin du IXe siècle le mouvement commence à se dessiner de nouveau. Enfin, avec le XIe siècle nous voyons surgir une foule de didacticiens remarquables, Gui d'Arezzo en tête, et dès ce moment la série se continue jusqu'à l'époque moderne.

Pour avoir une idée des richesses que nous possédons en fait de bibliographie musicale, il suffira de savoir que les collections publiées par Meibomius, Gerbert et M. de Coussemaker, s'élèvent à plus de soixante-quinze ouvrages originaux, tous relatifs à la musique des anciens et à celle du moyen âge. Et qui sait ce que les bibliothèques renferment encore de précieux manuscrits en ce genre?

Après l'énumération que nous venons de faire, il semblerait que l'histoire de l'art musical dût être parfaitement connue dans ses moindres détails. Malheureusement il s'en faut qu'il en soit ainsi. Cette histoire a des lacunes immenses, des phases inconnues, presque inintelligibles. En effet, si du domaine de la science musicale, de la théorie, nous passons sur celui de l'art vivant, la scène change complétement, et nous nous trouvons en présence d'une pauvreté excessive. La littérature des temps passés contient en elle-même son histoire glorieuse; celle des arts plastiques peut être reconstruite à l'aide des monuments ou des ruines que l'antiquité nous a légués. Mais l'histoire de la musique n'est écrite que dans des livres. Là où l'on désirerait rencontrer des œuvres musicales, on ne trouve que des théories spéculatives, des généralités philosophiques. Quant aux monuments, ils sont absents jusqu'à une époque relativement très-moderne.

D'abord, en ce qui concerne la musique des anciens, nous possédons en tout une demi-douzaine de mélodies vocales, dont une seule peut être considérée comme étant antérieure à l'ère chrétienne (1); plus un

(1) Le fragment de la première ode pythique de Pindare.

petit traité anonyme publié par MM. Vincent et Bellermann, et qui semble avoir fait partie d'une *méthode* d'instrument. Ce fragment précieux renferme quelques exercices destinés à des commençants et se termine par une mélodie instrumentale de *douze* mesures. Voilà pour l'art du monde païen.

Maintenant, si nous passons à l'art chrétien, les premiers monuments apparaissent vers 900. Mais ici, moins heureux que pour la musique des Grecs, nous nous trouvons en face d'une notation vague, incertaine. dont le déchiffrement ne se fera probablement jamais d'une façon rigoureuse. Nous voulons parler de cette écriture musicale désignée sous le nom de *Neumes primitifs*. Si l'on excepte quelques fragments écrits en notation latine, c'est-à-dire en lettres, les textes musicaux ne deviennent pleinement lisibles pour nous qu'à partir de Gui d'Arezzo. Dans ces monuments archaïques de l'art occidental, la musique liturgique, le plain-chant seul est presque exclusivement représenté. Pour la musique harmonique, il faut descendre jusqu'au XII[e] siècle avant de trouver des œuvres de quelque étendue. Tous les monuments antérieurs se réduisent à quelques exemples très-courts disséminés dans les traités d'Hucbald, de Gui d'Arezzo et de leurs successeurs immédiats.

Résumons-nous donc en disant que dans l'état actuel de la science, ce n'est guère qu'à partir de 1100 que l'on peut suivre parallèlement le développement de la théorie et de la pratique musicales. Est-ce à dire que nous devions renoncer à l'espoir de plonger plus avant dans la connaissance de l'état passé de notre art? Nous ne le croyons pas. De notre temps, les études historiques ont pris un si prodigieux essor que nous ne devons pas désespérer de voir un jour surgir la lumière là où jusqu'à présent nous n'apercevons que ténèbres. Déjà la musique grecque, cet ancien épouvantail des savants et des érudits, se révèle sous un jour tout à fait nouveau, depuis les recherches faites dans ces derniers temps par des hommes tels que Fortlage, Vincent, Bellermann, et surtout depuis les dernières publications de Rodolphe Westphal (1). Et qui sait ce que l'étude du plain-chant nous révélera le jour où elle sortira du domaine purement ecclésiastique pour passer aux mains de la science indépendante? Le temps n'est probablement pas éloigné où l'on pourra entreprendre le dépouillement de l'Antiphonaire et du Graduel grégoriens, et distinguer les divers éléments mélodiques dont ce vaste répertoire se compose. Peut-être que tel hymne que nous entendons dans nos églises sera reconnu avec certitude par les savants d'un âge

(1) Metrik der Griechischen Dramatiker und Lyriker. Leipzig, Teubner. — Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Breslau, Leuckart, 1864.

futur, comme un de ces fameux nomes d'Olympe que l'on chantait aux fêtes des dieux dans l'antique Hellade (1).

Nous disions, il y a un moment, que l'ensemble du mouvement musical dans l'Occident chrétien ne pouvait être embrassé sous toutes ses faces qu'à partir du XII[e] siècle. Nous devons ajouter que ce résultat est une conquête récente de l'archéologie musicale et l'œuvre presque exclusive de M. de Coussemaker. Naguère l'obscurité se prolongeait jusqu'à l'aurore de la Renaissance. En effet, les œuvres de quelques-uns des grands didacticiens du haut moyen âge étaient connues, grâce à la belle collection de Gerbert, dont la publication marque une nouvelle ère dans les études musicologiques (2). Mais un grand nombre de manuscrits importants restaient inédits. De plus, Gerbert n'avait admis dans son ouvrage que les écrits théoriques. En fait de productions harmoniques remontant à une époque aussi reculée, on ne connaissait que quelques rares fragments insérés dans des revues périodiques, et le plus souvent traduits d'une manière superficielle ou fautive.

M. de Coussemaker, le premier, a abordé l'art du moyen âge sous ses divers aspects et dans un esprit tout à fait conforme aux exigences de la science moderne. Il a commencé par publier sept documents inédits, des XI[e], XII[e] et XIII[e] siècles, dans son *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, ouvrage consciencieux, remarquable, auquel on ne peut reprocher qu'un titre qui ne correspond pas rigoureusement à son contenu. Ensuite, dans sa belle édition des *Ecrivains sur la musique au moyen âge* (*Scriptores de musica medii œvi*), il a repris la tâche de Gerbert. (Le premier volume, qui doit former la moitié de cette œuvre considérable, a seul paru jusqu'à présent.) Nous y trouvons : le traité célèbre, bien qu'inédit, de Jérôme de Moravie, ouvrage qui forme à lui seul une espèce d'encyclopédie musicale au XIII[e] siècle ; les traités de Jean de Garlande, du pseudo-Aristote, des deux Francon (3), des théoriciens anglais Walter Odington, Robert de Handlo, Jean Hanboys, pour ne citer que les plus importants. Enfin, par sa dernière publication (*l'Art harmonique aux XII[e] et XIII[e] siècles*), il a complété ce vaste ensemble en nous faisant connaître cinquante compositions à deux, trois et quatre voix, tirées du fameux manuscrit de Montpellier. Ces morceaux doivent être comptés parmi les plus anciens spéci-

(1) Nous savons, par le témoignage formel de Plutarque, que quelques-unes des mélodies attribuées à Olympe étaient encore exécutées dans les cérémonies religieuses des Grecs à la fin du I[er] siècle et au commencement du II[e] siècle de l'ère chrétienne.

(2) *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, etc., 3 vol., 1784.

(3) Francon de Paris et Francon de Cologne.

mens de musique mesurée ou de déchant qui soient parvenus jusqu'à nous (1).

Les trois ouvrages que nous venons d'analyser brièvement sont et resteront encore de longtemps l'unique guide de quiconque veut s'aventurer dans le dédale musical du moyen âge. Grâce à M. de Coussemaker, nous ne sommes plus là dans une région tout à fait inconnue. On peut s'y orienter sans trop de difficulté. Si l'on veut mesurer d'un coup d'œil l'espace parcouru en quelques années, on n'a qu'à se reporter à ce que M. Fétis écrivait à ce sujet, en 1835, dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, publié en tête de la première édition de sa *Biographie universelle* (2). Nous sommes déjà loin de l'époque où le conseiller de Kiesewetter désignait le XIIe siècle comme l'époque *anonyme*. On pourrait même dire que cette phase primitive nous est aujourd'hui mieux connue que celle qui lui succède immédiatement.

Avant M. de Coussemaker, il était une longue période sur laquelle planait une obscurité à peu près complète : c'est celle qui s'étend de Gui d'Arezzo à Francon de Cologne (1000-1200). Certes, un moment intéressant non-seulement pour l'histoire de la musique, mais pour l'histoire de l'humanité en général.

Quand la chrétienté se réveilla après les terreurs de l'an mil, étonnée et charmée de vivre encore, ce fut une nouvelle jeunesse pour le genre humain. Arts, littérature, esprit d'entreprise, tout commence à revivre. La langue française bégaya ses premières poésies ; l'architecture ogivale couvrit le nord de la France de ses premiers chefs-d'œuvre ; des barons normands allèrent conquérir l'Angleterre et fonder un royaume français en Italie. C'est dans cette époque mémorable que se place le fait le plus important et le plus décisif pour les destinées ultérieures de l'art musical : la création du déchant, de la musique mesurée à plusieurs voix. Tout porte à croire que la France encore fut le foyer de ce premier mouvement.

C'est cette période d'enfance que nous nous proposons d'esquisser dans ses traits les plus saillants.

(1) Le numéro 20 n'est pas emprunté au manuscrit de Montpellier ; c'est un canon anglais à six voix, composé, selon M. William Chappell, dans les premières années de 1200. Malgré une autorité aussi respectable, nous croyons qu'il y a là une erreur de date : toutes les règles de l'époque franconienne relatives à l'emploi des tierces et des sixtes sont violées dans ce morceau. Il nous est impossible d'admettre qu'au temps d'Odington, un demi-siècle avant Adam de la Hale, on ait pu concevoir une harmonie aussi régulière. Il faut descendre au moins jusqu'au XVe siècle pour trouver quelque chose de semblable.

(2) Pag. CLXXXV et suiv.

La première espèce de musique harmonique dont nous trouvons trace dans le monde chrétien est un chant mesuré à deux parties réelles, tantôt exclusivement composé d'une suite de quartes, de quintes ou d'octaves, d'autres fois entremêlé de divers intervalles qui se succèdent sans aucune règle apparente. C'est l'*organum* enseigné par Hucbald, moine de Saint-Amand, au diocèse de Tournay, vers 875.

Quelle était l'origine de cette harmonie ?

Il est avéré aujourd'hui que les Grecs ont connu la combinaison simultanée des sons (1), bien qu'ils ne l'aient pratiquée que sous la simple forme d'un accompagnement instrumental distinct de la partie mélodique. Quant à la polyphonie vocale, le chant à plusieurs parties, ils n'en ont jamais fait usage. Tous les témoignages sont d'accord sur ce point. Les renseignements positifs que nous possédons sur l'usage de quelques accords chez les anciens peuvent se résumer en quelques mots. Dans le *Tropos Spondaïkos*, espèce d'hymne religieuse accompagnée d'instruments à vent (*auloi*) et conçue en mode dorien (2), on se servait de plusieurs accords de deux sons, et notamment des suivants :

1	2	3	4	5	6	7
mi	*ut*	*LA*	*LA*	*ré*	*mi*	*LA*
LA;	*fa*;	*ré*;	*mi*;	*fa*;	*ré*;	*sol*.

Nous y voyons figurer la quinte, la quarte, la sixie majeure, la seconde mãjeure. Nous savons en outre que l'accompagnement instrumental ne suivait pas la voix note contre note (3).

Une différence grave entre l'harmonie des anciens et la nôtre, c'est que la première n'était pas indispensable à l'effet de la mélodie. Lorsque les premières communions chrétiennes introduisirent les chants grecs dans le service du culte, elles ne semblent pas s'être préoccupées le moins du monde de la partie harmonique. Ceci explique comment cette partie de l'art a pù se perdre graduellement au sein de la nouvelle société (4). Mais, à défaut de la pratique, disparue depuis longtemps, il restait les écrits théoriques des musiciens grecs et de leurs successeurs latins. Ce n'étaient pas là des traités d'harmonie (il n'existe rien de semblable dans la littérature musicale des anciens), mais il s'y trouvait de

(1) MM. Vincent, Wagener et Westphal ont dissipé les derniers doutes qui restaient encore sur cette question.

(2) C'est un mode mineur sans note sensible, ayant sa terminaison mélodique sur la dominante. Plusieurs chants des 3e et 4e tons grégoriens se rapportent à ce mode; entres autres le beau chant du Samedi-Saint : *Exultet jam angelica turba*.

(3) Voir Westphal : *Geschichte der alten und Mittelalterlichen Musik*, 1e Abth., p. 100 et suiv.

(4) L'art chrétien n'a gardé que les éléments primitifs de la musique grecque; il est à l'art de l'antiquité classique ce qu'est la langue du Nouveau Testament à la langue de Démosthènes.

loin en loin quelques passages qui se rapportaient indirectement à ce sujet, entre autres la division des intervalles harmoniques en *symphonies* et *diaphonies*. Dans l'intervalle *symphonique*, selon la définition des anciens, les deux sons se mêlent au point de former une unité pour l'oreille (c'est l'octave, la quinte et la quarte); dans l'intervalle *diaphonique* (tierce, sixte, septième et seconde), les deux éléments se distinguent nettement et ne se mêlent pas. Ces définitions imparfaitement comprises firent croire que les Grecs n'avaient employé dans leur harmonie que l'octave, la quinte et la quarte, et, partant de là, ces intervalles furent établis comme les seuls accords admissibles Cette méprise a pesé lourdement sur les destinées de l'art musical pendant tout le moyen âge. Même de nos jours son influence se fait encore sentir dans la théorie de l'école.

Au temps de Gui d'Arezzo, un grand siècle après Hucbald, nous trouvons l'harmonie dans le même état d'enfance. Mais cinquante ans plus tard le progrès se fait déjà sentir. Chez Jean Cotton, la quarte et la quinte sont toujours les consonnances privilégiées, mais elles ne se succèdent plus continuellement; déjà on reconnaît le bon effet du mouvement contraire. L'organum d'Hucbald est définitivement abandonné.

L'harmonie primitive dont nous venons d'ébaucher les principaux traits n'était pas rhythmée. C'est un contre-point rudimentaire bâti sur plain-chant et note contre note. Mais au commencement du XII[e] siècle nous nous trouvons en présence d'une conception tout à fait nouvelle : l'assemblage simultané de plusieurs chants de rhythme et de mélodie divers, le *discant*, ou *déchant* dans le langage de cette époque. Ce genre de musique, comme l'indique son étymologie (*dis-cantus*, double chant), n'était originairement qu'à deux voix : en premier lieu, le chant donné (*cantus prius factus*) emprunté à un motif de plain-chant, à un air populaire ou inventé par le compositeur; ensuite le *déchant*, la mélodie ajustée sur le chant donné. Le chant donné était toujours dans la partie la plus grave et portait le nom de *ténor*. Une particularité remarquable et qui distingue nettement le déchant de l'organum, c'est l'importance donnée à la partie ajustée; le ténor n'est plus que la base harmonique de l'ensemble, le canevas sur lequel le compositeur jette les broderies de son imagination.

La théorie de l'harmonie, d'abord vague et indécise, accomplit un progrès remarquable pendant le cours de cette période. Peu à peu les tierces sont rangées parmi les consonnances, malgré les protestations des traditionalistes. Quant aux sixtes, l'exclusion continue à peser sur elles. Un écrivain anonyme (1) nous transmet à cet égard quelques

(1) Coussemaker : *Scriptores*, etc., t. I, p. 358.

détails curieux. Voici ses paroles : « Les tierces sont réputées dissonantes par quelques-uns. Toutefois, chez les meilleurs harmonistes et dans quelques contrées de l'Angleterre, elles passent pour d'excellentes consonnances. Quant à la sixte, dissonance vulgaire et ennuyeuse (*vilis sive tediosa*), elle est d'un bon effet avant l'octave. Quelques-uns même se font un malin plaisir de multiplier cet accord devant une consonnance parfaite, et ils trouvent admirable de faire des passages dans le genre de celui-ci :

ré	*fa*	*ut*	*si* b	*ut*	*si* b	*ut.*
ré	ré	mi	fa	mi	ré	ut.
8e	10e	6e	4e	6e	6e	8e

« Mais, ajoute naïvement notre auteur, il est difficile aux hommes ordinaires de faire de semblables choses. »

L'énumération et le classement des dissonances offrent les divergences les plus curieuses chez les théoriciens du XIIe siècle; mais tous s'accordent unanimement à rejeter la 6e mineure parmi les intervalles les plus durs. Si nous négligeons les phases intermédiaires de notre période pour arriver de suite à Francon, le représentant de l'art le plus avancé, nous trouvons les doctrines harmoniques fixées à peu près de la manière suivante (1) : consonnances parfaites : unisson, octave, quinte et quarte; consonnances imparfaites (ou par accident) : tierce majeure et mineure, sixte majeure; dissonances : les deux secondes, le triton, la *sixte mineure*, les deux septièmes. Les principales règles de l'art d'écrire sont celles-ci : 1° commencer et finir par une consonnance parfaite; 2° les consonnances imparfaites peuvent être employées devant une consonnance parfaite; 3° le mouvement contraire est préférable au mouvement semblable; 4° les longues doivent être en consonnance (parfaite), les brèves peuvent former dissonance (ou consonnance imparfaite).

Comme on vient de le voir, ces préceptes fondamentaux ne sont pas sensiblement différents de ceux que l'on enseigne encore de nos jours dans les traités de contre-point. Quelques artifices harmoniques, tels que l'imitation, sont déjà enseignés par les maîtres et introduits dans la pratique. En revanche, la succession de deux consonnances parfaites n'est pas encore prohibée. Aucune règle relativement au mouvement des dissonances passagères. Quant aux dissonances par prolongation, elles appartiennent à une époque plus récente.

(1) *Scriptores*, etc., p. 154.

Les déchanteurs ne connaissaient en théorie que des accords de deux sons (1). Cependant on s'appliqua de bonne heure à composer à trois, quatre et même cinq voix, tout en se bornant à ces données élémentaires. Francon s'exprime ainsi : « Si tu veux faire un triple (une composition à trois voix), il faut avoir égard non-seulement au ténor, mais aussi au déchant, de manière que la troisième voix fasse dissonance tantôt avec le ténor, tantôt avec la seconde voix, en montant et en descendant alternativement avec l'une ou l'autre de ces parties. Pour les morceaux à quatre voix (quadruples), la règle n'est pas différente. Remarquons toutefois que la quatrième voix pouvait, de loin en loin, former tierce majeure ou tierce mineure avec l'une des autres voix, sur les notes longues, ce qui n'était pas permis dans les triples.

Les productions de l'époque ne concordent pas toujours exactement avec les règles établies. Tout au contraire de ce qui arrive aujourd'hui, la théorie était en avant sur la pratique. Quand on compare isolément chacune des parties supérieures avec le ténor, l'accord est assez satisfaisant ; mais il n'en est pas de même si l'on compare ensuite les parties supérieures entre elles : il s'y rencontre au contraire les duretés les plus choquantes.

Ce qui achève de donner aux productions du moyen âge l'aspect le plus bizarre, c'est l'absence presque complète du sentiment tonal. Cette tendance impérieuse qui rapporte les divers éléments harmoniques et mélodiques d'une gamme à un son principal, à une tonique, ne se manifeste que bien rarement. Et notez bien que l'harmonie ne correspond guère mieux à la tonalité du plain-chant, telle qu'elle peut être déduite de la constitution des huit échelles grégoriennes. Ceci est d'autant plus étrange que la mélodie du déchant est généralement assez gracieuse, souvent même jolie et dans une tonalité bien définie. Mais dans l'ensemble, toutes ces qualités s'évanouissent. L'harmonie, tantôt fade jusqu'à l'excès, tantôt d'une rudesse horrible, manque tout à fait de règle et d'unité. Il n'est pas rare de voir réunis deux chants appartenant à des tonalités différentes et deux parties ayant chacune à la clef son armure particulière.

On entend souvent parler de l'invention de la musique mesurée au XIIe siècle, comme si le rhythme était une apparition nouvelle dans l'histoire, quelque chose qui eût eu besoin d'être inventé. Jusqu'à ce jour, on n'a découvert chez aucune peuplade du globe, quelque peu civilisée

(1) A vrai dire, Rameau (1722) est le premier qui ait fait passer *dans la science musicale* la notion de l'*accord* au sens moderne du mot.

qu'elle fût, une poésie, un chant, une danse, absolument dépourvus de rhythme. C'est le rhythme qui anime la parole, le son, le geste, et rend ces objets aptes à réaliser en nous le sentiment du Beau ; c'est le principe commun qui réunit en un seul faisceau les trois arts nommés si heureusement par l'antiquité : les arts des Muses, les arts *musiques*.

Le principe rhythmique se manifeste chez tous les peuples d'une manière analogue; partout nous voyons une succession symétrique de temps forts séparés par un ou deux temps faibles, partout nous discernons des périodes, des phrases, des mesures. Les chants des divers cultes religieux semblent faire exception à cette règle, mais on ne doit pas perdre de vue qu'ils sont le plus souvent appliqués à une langue hiératique incompréhensible à la majorité des fidèles. En ce qui concerne le chant de l'Église catholique en particulier, il est certain que dans les premiers temps il ne pouvait se passer de rhythme, au moins pour les parties poétiques de la littérature sacrée, telles que les hymnes. Une poésie chantée dépourvue de rhythme musical serait un non-sens.

Mais quand le latin cessa d'être une langue vivante, ses qualités rhythmiques ne furent plus senties aussi vivement. Les beaux chants que l'Église avait sauvés au milieu des ruines de la civilisation antique tombèrent peu à peu à l'état de simples formules mélodiques, et bientôt ils se confondirent avec les mélopées appliquées aux parties prosaïques de l'office divin. Quant à la musique populaire, elle ne cessa jamais d'être rhythmée ; seulement on est fondé à se demander s'il est possible de parler d'un art populaire dans les temps néfastes qui suivirent la chute de l'empire romain.

C'est à la fin du XI[e] siècle seulement, alors que les peuples chrétiens s'éveillent pour la première fois à la vie intellectuelle et littéraire, que les écrivains sur la musique recommencent à s'occuper du Rhythme, et bientôt cet élément créateur renouvelle à son contact l'art musical de l'Occident et transforme tout autour de lui. Combiné avec l'harmonie rudimentaire de cette époque, il donne naissance au déchant.

Mais ici nous sommes tout d'abord frappés par une anomalie bizarre, par un de ces problèmes qui semblent défier toute explication rationnelle. Assurément, s'il est un rhythme simple et naturel entre tous, c'est le rhythme binaire. Un temps levé suivi d'un temps frappé, voilà certes la première combinaison que le sentiment ait dû suggérer à l'esprit de l'homme. Eh bien, ce rhythme élémentaire n'existe pas dans l'œuvre des premiers déchanteurs. Jusqu'au commencement du XIV[e] siècle, on n'en trouve trace ni dans les écrits théoriques, ni dans les productions des musiciens. La mesure à trois temps seule est connue, et, chose

encore plus étrange, les *temps* eux-mêmes ne subissent que la division ternaire, en sorte que toute la musique du XII[e] et du XIII[e] siècle peut être réduite pour nous à la seule mesure de 9/8 (= 9/4 ou 9/2). Ce fait, que M. de Coussemaker a eu le mérite d'établir le premier, est aujourd'hui hors de doute. Ne devons-nous voir là que l'influence du symbolisme théologique, si familier à cette époque? En effet, les écrivains ne manquent pas, à cette occasion, d'invoquer la comparaison de la Trinité. Ce qui doit nous faire rejeter cette explication, c'est que la même particularité se retrouve dans les compositions mondaines, fruits de l'inspiration spontanée des trouvères. Quoi qu'il en soit, le fait est incontestable, et le système de notation auquel il donna naissance ne laisse subsister aucune incertitude à cet égard.

Ce serait ici le cas de vous exposer cette notation curieuse dans ses principaux détails, mais cette tâche m'entraînerait trop loin. Je craindrais de mettre votre patience à une plus longue épreuve. Une autre fois, si vous daignez m'écouter avec la même bienveillance, nous reprendrons ce sujet, et j'essayerai alors de compléter cette petite esquisse en vous donnant un aperçu du système rhythmique et de la notation musicale en usage pendant la première période du déchant, heureux si j'ai pu contribuer à appeler votre intérêt sur l'œuvre de nos vénérables devanciers. Ne l'oublions pas, Messieurs, cette œuvre est devenue la nôtre, nous en sommes les héritiers, et à ce titre elle ne saurait être l'objet de notre indifférence ou de notre dédain. L'art des premiers déchanteurs est singulièrement fruste et barbare, mais déjà il portait en lui les germes de cet art sublime qui devait éclore au soleil de la Renaissance et que le XVIII[e] siècle devait porter à maturité complète.

Et nous, que le sort a destinés à vivre immédiatement après ce siècle qui a produit tant de grands hommes dans notre art, devons-nous désespérer de tenir une place quelconque dans la mémoire des futures générations musicales ? Ne nous reste-t-il qu'à nous absorber dans la contemplation de tant de chefs-d'œuvre ? Non, Messieurs. La poésie, cette sœur jumelle de la musique, a atteint son plus haut degré de perfection il y a des milliers d'années, et cependant elle n'est pas morte, Dieu merci ! Nos Homéres et nos Virgiles à nous ne datent que d'hier, et déjà, au dire de quelques esprits chagrins, la source de l'inspiration musicale serait à la veille d'être tarie. Ne faisons pas à notre art bien-aimé l'injure de douter de lui.

Tant qu'il y aura une humanité pour sentir, aimer et souffrir, cet art bienfaisant ne périra pas, et ceux qui le cultivent avec amour et abnégation auront droit à une place au foyer intellectuel de l'humanité.

20ᵉ SÉANCE.

28 AVRIL 1866.

SOMMAIRE :

1. *Trio* pour piano, violon et violoncelle, de Ch. de Kontski, exécuté par MM. Poisot, White et Lebouc.
2. Histoire de la Chanson (2ᵉ partie), lecture par J.-B. Wekerlin.
   Les exemples seront chantés par : Mᵐᵉˢ E. Bertrand, B. Peudefer; MM. Nadaud, Mortier et Archainbaud.
3. *A*. Prière, pour violon, piano et orgue, de M. Serrier.
   Le violon sera tenu par M. Alde et l'orgue par M. Populus.
   B. Ballade (avec chœur) d'un opéra inédit de M. P. Serrier, chantée par M. Quesne.

HISTOIRE DE LA CHANSON

PAR M. J.-B. WEKERLIN.

(2ᵉ PARTIE.)

Messieurs,

Il me faut remonter à la naissance de notre société pour retrouver la première partie du travail que je vais vous lire. Ce n'est, en effet, que la suite du petit essai sur l'histoire de la chanson que je vous ai soumis naguère, et qui a été inséré dans nos bulletins de 1863 (1). Cette première partie se compose principalement de définitions sur les différentes formes que l'ancienne chanson a revêtues depuis les temps les plus reculés jusque vers la fin du XVᵉ siècle environ.

Quant à la chanson populaire, qui a toujours été l'expression la plus vraie de ce qu'on appelle *chanson*, il n'était pas facile de la saisir à une époque où les documents écrits font défaut; car vous n'ignorez pas, Messieurs, que si le peuple chante beaucoup, il écrit peu : absolument comme la cigale.

Dans cette séance de 1863, je vous ai fait entendre quelques chansons de troubadours comme exemples; mais il est plus que douteux que le peuple ait jamais adopté ces interminables psalmodies que nous ont conservées les manuscrits du temps, et qui, dès le XIIᵉ siècle, délectaient à un si haut degré les seigneurs châtelains et les dames châtelaines.

(1) *Bulletins de la Société des Compositeurs de musique*, Iᵉʳ volume, page 31.

Le règne des troubadours s'est éteint avec le XIVe siècle; leurs œuvres, nées sous l'influence des croisades, dont Grégoire VII avait conçu la première idée, furent un progrès immense au point de vue de la littérature et de la civilisation. La pensée et l'expression ont revêtu une forme qui les distingue d'une façon bien tranchée des œuvres des *trouvères*, ces antiques poëtes guerriers du Nord, dont les *chansons de geste* accusent toute la rudesse et la barbarie de l'époque qui les a enfantés. Le climat des poëtes provençaux se décèle dans leurs œuvres; mais qu'on ne se figure pas que les croisades n'inspirèrent que des chansons pieuses: c'est au contraire le petit nombre. Sainte-Palaye, dans son *Histoire littéraire des troubadours*, définit ainsi cette époque mémorable: « Un enthousiasme inouï brisa les barrières qui séparaient les nations; les réunit pour des conquêtes religieuses, c'est-à-dire consacrées par un prétexte religieux; les transporta dans la patrie des Phidias et des Homère; leur fit respirer l'air de la voluptueuse Asie. De là combien de nouvelles sensations, de nouvelles idées et de goûts nouveaux! Chose étonnante! la dévotion meurtrière et peu sensée des croisades servit au développement des beaux-arts et de la raison: elle concourut au triomphe des Muses et aux ingénieux plaisirs qui devaient naître de leurs travaux. »

Ce sont, en effet, des chansons d'amour qui naquirent sous le règne florissant de la chevalerie; les troubadours chantent leurs dames sous les couleurs les plus vives, les plus raffinées, les plus poétiques, souvent aussi les plus grivoises: le réalisme d'alors laisse bien loin derrière lui les soi-disant réalistes d'aujourd'hui, qui n'en sont que de pâles copies.

Les guerres religieuses, celles des barons, l'expulsion des Anglais sous les règnes de Charles VI et de Charles VII, firent naître une prodigieuse quantité de *sirventes* ou chansons satiriques, disons le mot, injurieuses. Voici la première strophe d'une ballade que les Français envoyèrent aux Anglais, tandis qu'ils les assiégeaient dans Pontoise (1441).

Entre vous, Anglois et Normans,
Estans léans, dedans Pontoise,
Fuyez-vous-en, prenez les champs,
Oubliez la riviere d'Oise,
Et retournez à la cervoise (1)
De quoy vous estes tous nourris:
Sanglans (2), meseaux (3), puants, pourris.

(1) *Cervoise*, bière étendue d'eau.
(2) *Sanglant*, terme injurieux et blasphématoire.
(3) *Meseaux*, lépreux.

Ces sirventes, en nous peignant au vif les mœurs d'alors, ne sont pas toujours des chefs-d'œuvre lyriques, et n'approchent pas, comme valeur poétique, des chansons d'amour contemporaines.

Froissart, né en 1337, mort vers 1410, célèbre par ses *Chroniques*, était un poëte remarquable ; il a fait de charmants *virelays*, je vais vous en citer un ; c'est une jeune fille qui parle :

VIRELAY.

On dist que j'ai bien maniere
D'estre orgillousette (1),
Bien afiert (2) a estre fiere
Jone (3) pucelette.

Hui (4) matin me levai
Droit à l'ajournée (5) :
En un jardinet entrai
Dessus la rousée ;

Je cuidai (6) estre premiere
Ou clos sus l'herbette,
Mès mon doulc ami y ere
Cœillans la flourette.
On dist, etc.

Un chapelet ly donnai
Fait de la vesprée (7) ;
Il le prist, bon gré l'en sçai (8),
Puis m'a appelée :

« Vœilliés oïr ma proyere,
« Tres belle et doucette
« Un petit plus que n'affiere
« Vous m'estes durette (9). »
On dist, etc.

Alain Chartier, secrétaire des rois Charles VI et Charles VII, composa bien quelques ballades ; mais ce sont des poésies qu'on n'a guère dû chanter. Voici un de ses rondeaux :

Sur ma foy, ma Dame,
J'ayme tant vostre œil,

(1) *Orgillousette*, orgueilleuse, fière.
(2) *Afiert*, convient.
(3) *Jone*, jeune.
(4) *Hui*, aujourd'hui.
(5) *Droit à l'ajournée*, dès le point du jour.
(6) Je *cuidai*, je croyais.
(7) *Vesprée*, soir, le soir d'avant.
(8) *L'en sçai*, élision pour *lui en sais*, ou lui en sus.
(9) *Un petit*, etc., Vous m'êtes cruelle un peu plus qu'il ne convient.

Que par son accueil,
Vostre je me reclame.

Je sçay bien pourquoy
Je vous ayme fort,
Car quant je vous voy
Mon cueur est d'accord.

Se may vostre Dame
Aymer je vous vueil,
Par joye ou par deuil
Sans laisser pour ame.
Sur ma foy, etc.

Cette dernière strophe n'est pas remarquable par sa clarté. Alain Chartier eut une réputation immense. Se trouvant un jour endormi dans une galerie où passa Marguerite d'Écosse, première femme du dauphin de France, depuis Louis XI, cette princesse dit à ses courtisans qu'elle voulait baiser cette bouche « d'où étaient issus tant de mots dorés et vertueuses paroles, » ce qu'elle fit en effet.

Les œuvres d'*Olivier Basselin* et de *Villon* revêtent une forme plus éminemment française ; on n'y trouve plus ces figures amphigouriques tant aimées des troubadours, comme *la forêt de l'attente*, *la nef de bonne nouvelle*, *le châtel de mon cœur*, *la maison de ma pensée*, *la fenêtre de mes yeux*, etc. Villon se pose nettement comme le prédécesseur de Rabelais ; nettement n'est peut-être pas le mot, car ce fut un sacripant ; mais je ne m'occuperai pas des détails de sa vie. Qui ne connaît la jolie *Ballade des Dames du temps jadis* :

Dictes moy, où, ne en quel pays
Est Flora (1) la belle Romaine,
Archipiada (2), ne Thais (3)
Qui fut sa cousine germaine ?
Echo parlant quand bruyt on maine
Dessus riviere, ou sus estan,
Qui beaulté eut trop plus que humaine ?
Mais où sont les neiges d'antan (4) ?

Où est la tressage Héloïs ?
Pour qui fut chastré et puys moyne
Pierre Esbaillard (5) à sainct Denys ;
Pour son amour eut cest essoyne (6).

(1) *Flora*. Plusieurs courtisanes romaines ont porté ce nom.

(2) *Archipiada*, nom probablement altéré ; d'après Prompsault, il y eut une *Archippa*, maîtresse de Sophocle.

(3) *Thais*, célèbre courtisane d'Athènes.

(4) *Antan*, *ante annum*, de l'année d'avant.

(5) *Esbaillart*, Abailard.

(6) *Essoyne*, épreuve.

Semblablement où est la royne
Qui commanda que Buridan (1)
Fut jetté en ung sac en Seine,
Mais où sont les neiges d'antan ?

La royne Blanche (2) comme ung lys
Qui chantoit à voix de sereine,
Berthe (3) au grand pied, Bietris (4), Allys,
Harembouges (5) qui tint le Mayne,
Et Jehanne la bonne Lorraine (6)
Que Angloys bruslerent à Rouen,
Où sont-ilz, vierge souveraine?
Mais où sont les neiges d'antan?

ENVOI.

Prince n'enquerez de sepmaine
Où elles sont, ne de cest an,
Que ce refrain ne vous remaine,
Mais où sont les neiges d'antan?

De tout temps le peuple, avec sa verve railleuse et inexorable, a chanté ses heurs et malheurs : la collection de ces improvisations populaires serait la meilleure et la plus véridique histoire de France. En 1468, le roi Louis XI fit enfermer le cardinal de la Balue dans une cage de fer, et le peuple chanta :

Maistre Jean Ballue
A perdu la veue
De ses eveschez ;
Monsieur de Verdun (7)
N'en a plus pas un,
Tous sont despeschez.

Le règne de François Ier, en donnant une puissante impulsion aux lettres en général, fit oublier les chansons des troubadours, dont Charles d'Orléans avait été l'un des derniers et des plus brillants représentants.

Clément Marot (1495-1544), ces dates correspondent à un an près

(1) *Buridan*. D'après la tradition, c'est à la Tour de Nesle qu'une reine de France attirait les jeunes gens qui lui plaisaient ; puis, son caprice satisfait, faisait étrangler et jeter à la Seine ces malheureux. Buridan, célèbre professeur de l'Université, en réchappa, à ce qu'il paraît.

(2) Blanche de Castille, mère de saint Louis.

(3) Berthe, femme de Pépin et mère de Charlemagne.

(4) *Biétris*, Béatrix de Provence.

(5) Eremburges, fille du comte du Maine, Élie de La Flèche.

(6) On sait que Jeanne d'Arc est née à Domrémy, en Lorraine.

(7) « Guillaume de Haraucourt, évêque de Verdun, fut enfermé dans une cage de fer, supplice qu'il méritait bien, puisqu'il en était le premier inventeur. » (MÉZERAY, *Abrégé de l'Histoire de France*.)

avec la naissance et la mort de François Ier, Clément Marot déploya son talent de poëte dans les genres les plus divers, et surtout ne fut inférieur à aucun de ses contemporains dans les gracieuses chansons et ballades qu'il nous a laissées. Tous les compositeurs de son époque s'évertuèrent à les mettre en musique, entre autres *Orlando de Lassus*, *Clément Jannequin*, etc. Clément Marot se doutait-il qu'un jour les protestants adopteraient sa traduction des psaumes de David? Les trente premiers, qu'il offrit au roi François Ier, en 1539, étaient parodiés sur les airs de danse favoris de la cour. Le roi, le Dauphin, la Dauphine, le roi et la reine de Navarre, les duchesses d'Etampes et de Valentinois s'emparèrent à l'instant des psaumes qu'ils pouvaient chanter sur les airs de *courante*, de *sarabande*, de *bourrée*, de *menuet*, de *gaillarde* qu'ils affectionnaient le plus, ou sur les *voix-de-villes* à la mode. Estienne Pasquier, contemporain du poëte, nous dit dans ses *Recherches de la France* que « Marot se rendit admirable en ses traductions de cinquante psalmes de David, aidé de Vatable, professeur du roy ès lettres hébraïques, et y besogna de telle main que quiconque a voulu parachever le psautier, n'a pu atteindre à son parangon. » Théodore de Bèze, sur l'invitation de Calvin, tâcha pourtant de se *parangonner* à Marot, en complétant la traduction des psaumes (1).

Un nombre prodigieux d'éditions de ces psaumes avec les airs constate le succès immense qu'ils obtinrent. François Ier chérissait plus particulièrement le psaume dont le timbre était : *Que ne vous requinquez-vous vieille, que ne vous requinquez-vous* ; la duchesse de Valentinois préférait celui sur l'air : *Baisez-moi donc, beau sire*, et ainsi de quelques autres.

L'exemple qu'on va vous dire en musique est une chanson à quatre voix d'Orlando de Lassus.

(1560.)

Margot
Labourez les vignes,
Vignes, vignes, vignolet,
Margot,
Labourez les vignes bientôt.

En revenant de Lorraine
Rencontray trois capitaines,

(1) Avant Th. de Bèze ce travail avait déjà été tenté; c'est ce que nous apprend un rare petit volume in-8, imprimé à Poitiers en 1550 : « Les Cent Psalmes de David qui restoient à traduire en rithme françoise, traduits par J. Poictevin, chantre de Sainte-Radegonde de Poictiers. » *Poictiers, impr. de Nic. Peletier, à l'enseigne de la Fontaine*, 1550.

Ils m'ont salué : vilaine,
Je suis leur fièvre quartaine.
Margot, etc.

Ils m'ont salué : vilaine,
Je m'appelle Madelaine;
Mon père était capitaine
Il vous fera de la peine.
Margot, etc.

Les œuvres de *Mellin de Saint-Gelais* renferment bien une quinzaine de chansons; mais aucune d'elles n'accuse un rhythme lyrique suffisant pour justifier le titre de chanson dans sa véritable acception.

La poétique *Pléiade de Ronsard*, composée de *Dorat*, *Du Bellay*, *Jodelle*, *Remy Belleau*, *Baïf* et *Ponthus de Thiard*, nous fournit quelques chansons remarquables; celles de Ronsard d'abord, aux allures sveltes, gracieuses, poétiques, quoique un peu mignardes. Qui n'a lu ce petit chef-d'œuvre de *Mignonne?* Vous allez entendre cette odelette avec l'air publié du temps de Ronsard; il se trouve dans un petit livre rarissime que ne possède aucune bibliothèque publique de Paris, mais que j'ai là. Il a pour titre : *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers autheurs... ausquelles a été nouvellement adapté la musique de leur chant commun... par Jehan Chardavoine.* Paris, Claude Micart, 1575.

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avoit desclose
Sa robe de pourpre au soleil,
A poinct perdu cette vesprée
Le lys de sa robe pourprée,
Et son teinct au vostre pareil.

Las! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place,
Hélas! ses beautés laissé choir!
O vrayment, marastre nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir!

Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que vostre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez vostre jeunesse :
Comme à ceste fleur, la vieillesse
Fera ternir vostre beauté.

Les poésies de *Jodelle* ne respirent pas la verve chansonnière; ce ne sont même pas des chansons, si l'on en excepte une, une seule, dont

voici les trois premières strophes ; je vous ferai grâce des vingt-quatre autres.

O bel œil, ô blanc tetin,
Teint albastrin,
Rouge bouchette !

Jà l'Aurore au teint vermeil,
Dans sa rosine charrette,
Sortoit avant le soleil,
Pour chasser la nuit fréchette.
O bel œil, etc.

Le verdoyant mois de May,
Plus propre à toute amourette,
Rendoit tout esprit plus gay
De ce que plus il appette (1).
O bel œil, etc.

Le temps estoit frais et beau :
Car lors le soleil nous jette
De sa maison du Toreau,
Une ardeur freche et doucette.
O bel œil, etc.

La Bergerie de *Remy Belleau* renferme un véritable bijou : c'est *Avril*, bien connu d'ailleurs.

Voici l'air qui se trouve dans le *Recueil des voix de ville* ; veuillez vous contenter de trois strophes sur treize.

Avril, l'honneur et des bois
Et des mois,
Avril, la douce espérance
Des fruictz qui sous le coton
Du bouton
Nourrissent leur jeune enfance,

C'est toy courtois et gentil,
Qui d'exil
Retire ces passagères,
Ces arondelles, qui vont
Et qui sont
Du printemps les messagères.

L'aubépine et l'aiglantin,
Et le thin,
L'œillet, le lis et les roses
En ceste belle saison,
A foison,
Montrent leurs robes écloses.

(1) *Appette*, souhaite.

Du Bellay, ce poëte fécond et gracieux, a semé dans ses *Jeux rustiques* de charmants vers. Je citerai surtout la pièce

D'UN VANNEUR DE BLÉ

(S'adressant aux vents.)

A vous, troupe légère,
Qui d'aile passagère
Par le monde volez,
Et d'un sifflant murmure
L'ombrageuse verdure
Doulcement esbranlez,

J'offre ces violettes,
Ces lis et ces fleurettes,
Et ces roses icy,
Ces vermeillettes roses
Tout fréschement écloses,
Et ces œillets aussi.

De vostre doulce haleine
Eventez ceste plaine,
Eventez ce séjour :
Cependant que j'ahanne (1)
A mon blé, que je vanne
A la chaleur du jour.

Voici une chanson de *Baïf :*

O ma belle rebelle,
Las ! que tu m'es cruelle,
Ou quand d'un doux souris,
Larron de mes esprits,
Ou quand d'une parole
Si mignardement molle,
En amoureuse ardeur
Tu plonges tout mon cœur.

O ma belle rebelle,
Las ! que tu m'es cruelle,
Quand la cuisante ardeur
Qui me brûle le cœur
Fait que je te demande
A sa brûlure grande
Un rafraîchissement
D'un baiser seulement.

(1) *Ahanner*, herser, se dit aussi pour labourer.

O ma belle rebelle,
Las! que tu m'es cruelle,
Quand d'un petit baiser
Tu ne veux m'apaiser :
Mais par tes fines ruses
Toujours tu m'en refuses,
Au lieu d'allègement,
Fais croître mon tourment.

Les combats, les batailles perdues ou gagnées par l'illustre François I[er] se chansonnaient sans retard. La bataille de Marignan eut l'honneur de plusieurs chansons ; la plus célèbre est celle que Jannequin mit en musique, en musique imitative s'il en fut jamais ; les paroles y prêtaient d'ailleurs.

A propos de cette chanson, qu'on appelait aussi *la Défaite des Suisses*, Sauval, dans ses *Galanteries des rois de France*, raconte ainsi les derniers moments de M[lle] de Limeuil, fille d'honneur de la reine Catherine de Médicis :

« Quand l'heure de sa mort fut venue, elle fit venir son valet Julien : « Julien, lui dit-elle alors, prenez votre violon et sonnez-moi toujours, « jusqu'à ce que vous me voyiez morte, car je m'y en vais, *la Défaite des* « *Suisses*. Et quand vous serez sur le mot : *Tout est perdu*, sonnez le « pas quatre ou cinq fois le plus piteusement que vous pourrez. » Ce que fit Julien, et elle-même aidait de la voix ; et quand ce vint : *Tout est perdu!* elle réitéra par deux fois ; puis, se retournant de l'autre côté du chevet, elle dit à ses compagnes : « Tout est perdu à ce coup! » Et à bon escient, car elle décéda à l'instant. »

Dans la chanson de Jannequin, les Suisses chantent ce dernier vers en allemand : *Tout est verlore*, en y ajoutant *Bigott*, un gros juron.

Comme on dit, rien n'est nouveau sous le soleil. Nous retrouvons en effet le patron, sinon le modèle, de la chanson de *Marlborough*, dans une complainte de 1566, sur la mort du duc de Guise, assassiné quatre années auparavant.

Qui veut ouïr chanson?
C'est du grand duc de Guise,
  Et bon, bon, bon bon,
  Di dan, di dan, bon,
C'est du grand duc de Guise.

(*Parlé.*) Qui est mort et enterré.

Qui est mort et enterré.

Aux quatre coins du poêle
Et bon, etc.
Quatre gentilhom's y avoit.

Quatre gentilhom's y avoit,
Dont l'un portoit son casque
Et bon, etc.
Et l'autre ses pistolets.

Et l'autre ses pistolets,
Et l'autre son épée,
Et bon, etc.
Qui tant d'hug'nots a tués.

Qui tant d'hug'nots a tués.
Venoit le quatrième,
Et bon, etc.
Qui étoit le plus dolent.

Qui étoit le plus dolent.
Après venoient les pages,
Et bon, etc.
Et les valets de pied.

Et les valets de pied
Avecques de grands crèpes,
Et bon, etc.
Et des souliers cirés.

Et des souliers cirés,
Et de beaux bas d'étamo,
Et bon, etc.
Et des culottes de piau.

Et des culottes de piau.
La cérémonie faite,
Et bon, etc.
Chacun s'alla coucher.

Chacun s'alla coucher.
Les uns avec leurs femmes,
Et bon, etc.
Et les autres tout seuls.

J'aurai recours encore une fois aux *Voix de ville* de Chardavoine, pour vous faire entendre une véritable chanson populaire, pouvant dater au moins de 1550. Vous reconnaîtrez sans peine dans le refrain l'air du *Clair de la lune*, attribué généralement à Lulli, né à Florence en 1633. Lulli ne composant qu'à quinze ou vingt ans, et cette chanson

populaire vivant au moins vingt ou trente ans avant sa publication, cela nous fera un siècle bien complet de différence.

GAUDINETTE.

(1575.)



Gaudinette, etc.

J'en ay faict rongné (1)
Trois pieds par devant.
Gaudinette, etc.

Autant par derrière
Encore est-il trop grand.
Gaudinette, etc.

Et de la rogneure
J'en ay faict des gands.
Gaudinette, etc.

C'est pour le mien amy,
Celuy que j'ayme tant.
Gaudinette, etc.

M'empoigne et m'embrasse,
M'a faict un enfant.
Gaudinette, etc.

Aussi m'a guérie
Du grand mal des dents.
Gaudinette, etc.

Mon père le sceut,
Qui me battit tant.
Gaudinette, etc.

Ce vers, dont la rime devrait être féminine, est trop court d'une syllabe; on retrouvera dans cette chanson plusieurs irrégularités de ce genre, mais le peuple n'y regarde pas de si près.

Tout beau, tout beau, père,
Frappez doucement.
Gaudinette,

Sy la mère a faict faute,
Qu'en peut mès l'enfant?
Gaudinette, etc.

Ce n'est rien du vostre
Ny de vostre argent.
Gaudinette, etc.

C'est du mien amy
Qu'au vert bois m'attend.
Gaudinette, etc.

Et pour moy endure
La pluye et le vent.
Gaudinette, etc.

Et la grand'froidure
Qui du ciel descend.
Gaudinette, etc.

Et pour luy j'endure
La honte des gens.
Gaudinette, etc.

Sous le règne de Henri II, les chansonniers *Bérenger de la Tour* et *Nicolas Renaud* eurent une très-grande vogue.

Les guerres civiles qui ensanglantèrent la France depuis Charles IX jusqu'à Henri IV ne firent point taire la chanson ; il s'en produisit une immense quantité pour et contre *la Ligue*. La chanson licencieuse envahit la cour et la ville : les recueils manuscrits en fourmillent, et quoique dans ces derniers temps on en ait publié ou réimprimé un grand nombre, la plupart sont d'une telle indécence cynique, qu'aucun gouvernement n'en pourra jamais autoriser la publication.

Eh bien, ces chansons impossibles traînaient non-seulement leurs ordures dans les rues de Paris, mais les plus belles dames de la cour les fredonnaient du bout de leurs lèvres roses.

Les Gayetés amoureuses de *Gilles Durand* (né en 1530, mort en 1613) sont une des plus jolies collections de chansons qu'on puisse citer de ce temps-là. Ce poëte procède de l'école de Ronsard incontestablement; ce sont des *larmelettes tendrelettes*, des *guirlandelettes* et des *nymphelettes*, des *ruisselets doucelets*, *mignardelets*; mais je le répète, à part ces mignardises inventées par Ronsard, Gilles Durand est l'un des plus gracieux chansonniers de son temps.

Voici une de ses chansons, tirée du *Trésor harmonique du divin Laurencin*, livre publié par *J.-B. Bézard, Bisontin, amateur des arts libéraux et musicien très-habile* (c'est le titre qui le dit). Cologne, 1613.

Charlotte, si ton âme
Se sent or' allumer
De ceste douce flamme
Qui nous force d'aimer,
   Allons, contents,
Allons sur la verdure,
Allons, tandis que dure
Nostre jeune printemps.

Avant que la journée
De notre age qui fuit
Se trouve environnée
Des ombres de la nuit,
   Prenons loisir
De vivre nostre vie,
Et sans craindre l'envie,
Donnons-nous du plaisir.

Du soleil la lumière
Vers le soir se déteint,
Puis à l'aube première
Elle reprend son teint;
   Mais nostre jour,
Quand une fois il tombe,
Demeure soubs la tombe,
Sans espoir de retour.

Amadis Jamyn est un des grands poëtes chansonniers du XVIe siècle : il a une physionomie à lui, et quoique disciple de Ronsard, il a su éviter certains errements de son maître.

Jean Berthaud, évêque de Séez, abbé d'Aunay, encore un élève de Ronsard. Ses poésies renferment un certain nombre de chansons, mais celles-ci manquent totalement de cette verve gauloise qui caractérise nos chansons. Je ne citerais même pas ce poëte parmi les chansonniers du XVIe siècle, s'il n'était l'auteur d'un refrain devenu célèbre, et ajouté à mainte chanson éclose dans le siècle suivant; ce sont les quatre vers suivants :

Félicité passée
Qui ne peux revenir,
Tourment de ma pensée,
Que n'ai-je, en te perdant, perdu le souvenir!

M. Fétis, en écrivant ses *Curiosités historiques de la musique*, ne connaissait sans doute pas les œuvres de Berthaud, puisqu'il accole ce refrain à la chanson *Au bord d'une fontaine*, postérieure de près d'un siècle. Laborde, dans ses *Essais sur la musique*, a commis la même erreur. La vraie chanson de Berthaud commence ainsi :

> Les cieux inexorables
> Me sont si rigoureux,
> Que les plus misérables,
> Se comparant à moi, se trouveraient heureux.

Cette chanson a quatorze strophes ; *Félicité passée* est la douzième, et ne sert pas de refrain aux autres.

Philippe Desportes, abbé de Thiron, est l'auteur de la charmante villanelle :

> Rosette, pour un peu d'absence,
> Vostre cœur vous avez changé,
> Et moy, sçachant cette inconstance,
> Le mien autre part j'ay rangé :
> Jamais plus beauté si légère
> Sur moy tant de pouvoir n'aura :
> Nous verrons, charmante bergère,
> Qui premier s'en repentira.

Je m'arrête à cette première strophe, vous connaissez tous cette villanelle. J'aurais même pu vous faire entendre l'air contemporain, car il se trouve noté dans le recueil des *Voix de ville;* mais il est d'une monotonie assommante.

Jean Passerat doit être cité avec honneur parmi les poëtes du XVIe siècle. A part ses poésies, il a composé avec Nicolas Rapin et Jacques Gillot cette ingénieuse et célèbre *Satire Ménippée*. Voici une jolie villanelle de Passerat, mise en musique par plusieurs compositeurs du XVIe siècle :

> J'ay perdu ma tourterelle :
> Est-ce point elle que j'oy ?
> Je veux aller après elle.
>
> Tu regrettes ta femelle,
> Hélas ! aussi fais-je moy :
> J'ay perdu ma tourterelle.
>
> Si ton amour est fidelle,
> Aussi est ferme ma foy ;
> Je veux aller après elle.

Ta plainte se renouvelle ;
Toujours plaindre je me doy ;
J'ay perdu ma tourterelle.

En ne voyant plus la belle,
Plus rien de beau je ne voy ;
Je veux aller après elle.

Mort que tant de fois j'appelle,
Pren ce qui se donne à toy !
J'ay perdu ma tourterelle,
Je veux aller après elle.

Les noëls et cantiques se sont chantés dès leur origine sur des airs profanes ; et vous voyez encore de nos jours la déplorable continuation de ce mauvais goût. Je ne parlerai point des chansons religieuses ou cantiques, ni des nombreuses éditions des *Bibles de Noëls*, mais je vous citerai les titres de trois recueils célèbres, aussi bizarres que ridicules, en vous observant qu'ils furent composés de la meilleure foi du monde par des religieux ; il y a les airs notés.

1° *La pieuse alouette avec son tirelire. Le petit corps et les plumes de notre alouette sont chansons spirituelles, qui toutes lui font prendre le vol et lui font aspirer aux choses célestes et éternelles. Elles sont partie recueillies de divers auteurs, partie aussi composées de nouveau ; la plupart sur des airs mondains et plus communs, qui servent aussi de voix à notre alouette pour chanter les louanges de notre commun créateur*. Valenciennes, 1619.

2° *La Philomèle séraphique, divisée en quatre parties. En la première elle chante les dévots et ardents souspirs de l'âme pénitente qui s'achemine à la vraye perfection. En la seconde la Christiade. En la troisième la Mariade avec les mystères du Rosaire. En la quatrième les cantiques de plusieurs saincts. Sur les airs plus nouveaux choisis des principaux auteurs de ce temps avec le Dessus et la Basse. Par frère Jan l'evangéliste d'Arras, prédicateur capucin*. Tournay, 1623.

3° *Les Rossignols spirituels, liguez en Duo : Dont les meilleurs accords, nommément le bas, relèvent du seigneur Pierre Philippes, organiste de Leurs Altezes Sérénissimes. Regaillardis au Prime-vère de l'an 1621*. Valenciennes, 1621.

A l'exception du dernier cité, ce sont des ouvrages assez volumineux, remplis d'autant d'inepties qu'ils sont gros.

J'ai observé plus haut qu'on chantait beaucoup à la cour de France, même sous les plus tristes règnes ; les recueils imprimés de ces *airs de*

cour nous ont conservé d'ailleurs une partie de ce répertoire, moitié pieux, moitié grivois, celui qu'à la rigueur on pouvait avouer. Le peuple, de son côté, avait non-seulement ses chansons, mais ses chanteurs préférés. Clément Marot nous a transmis les noms de *Jean de Serres*, joueur de farces, du *comte de Salles*, bazochien ; un autre joueur de farces, *Jacques Mernable*, est célébré par Ronsard.

Tabarin avait établi ses tréteaux à la place Dauphine ; c'est là qu'il débitait à ses nombreux auditeurs ces incroyables dialogues avec *Mondor*, le célèbre vendeur de baumes.

Gaultier Garguille et ses deux associés *Gros-Guillaume* et *Turlupin* avaient leur théâtre sur le Pont-Neuf. Le succès des chansons de Gaultier Garguille introduisit un mot nouveau dans la langue française, celui de *pont-neuf*, pour désigner un air vulgaire, connu de tout le monde. Gaultier Garguille, à part ses propres compositions, servait à ses auditeurs d'anciennes chansons populaires, qu'il habillait à sa façon, ou plutôt à la mode du jour, ce qui a toujours été le sort de la chanson populaire. Il n'est pas aisé de citer des chansons de Gaultier Garguille, quoique nous ayons ses œuvres. Voici toujours un premier couplet :

Que l'amour est rigoureux !
Qu'il assortit mal ses flammes !
Quand j'estois jeune amoureux,
Il me fit hayr des dames.
Ores il m'offre des fillettes
Quand j'ay passé soixante ans :
Mais c'est donner des noisettes
A ceux qui n'ont plus de dents.

Premier couplet d'une autre chanson de Gaultier Garguille.

Un jour, en me promenant
Dans l'espois d'un verd bocage,
Trouvay Philin et Philis
Qui faisoient un beau mesnage.
La la, ne riez pas tant,
Vous en feriez bien autant.

Ajoutons pour mémoire à la liste des farceurs qui régalaient leur public de chansons les noms connus de *Jodelet*, *Guillot Gorju* et *Bruscambille*. La plupart d'entre eux, ainsi que l'illustre trio de Gaultier Garguille, passèrent comme acteurs à l'hôtel de Bourgogne.

Saint-Amant, dans la pièce intitulée *les Nobles Triolets*, en consacre un à la mémoire des chanteurs du Pont-Neuf :

Les rares chansons du pont Neuf
Espousent les rares libelles :
On les oit entre huit et neuf
Les rares chansons du pont Neuf.

Leur papier est moins blanc qu'un œuf,
Mais mon laquais les trouve belles.
Les rares chansons du pont Neuf
Espousent les rares libelles.

Bien plus tard, le *Grimacier* vint s'illustrer à son tour au Pont-Neuf en chantant *la Belle Bourbonnaise.*

On a imprimé des recueils de chansons dès le commencement du XVI[e] siècle; au XVII[e], ces recueils se sont extrêmement multipliés. Je n'ai pas la prétention de vous en faire ici la bibliographie; mais je vous citerai quelques-uns des plus célèbres, comme *la Caribarye des Artisans*, *la Gélodacrye amoureuse*, *les Chansons du Savoyard*, autre illustration du Pont-Neuf, qui eut pour émule le cocher de M. de Verthamont.

Les historiens nous racontent que Jeanne d'Albret accoucha de Henri IV en chantant un cantique. J'ai publié ce cantique dans mes *Chansons populaires des provinces de France*, tout en ajoutant bien peu de foi à cette invention probable de quelque chroniqueur. Quoi qu'il en soit, le roi *vert-galant* aimait les chansons, fussent-elles même un peu gaillardes, et l'histoire dit qu'il en faisait lui-même. Je pourrais vous en citer, mais on prête tant de choses aux princes, qu'il y a bien de quoi hésiter. Ainsi, cette soi-disant chanson de Henri IV, qu'on met toujours en avant :

Viens, Aurore,
Je t'implore, etc.

n'a jamais été du français du temps de Henri IV. M. Fétis, dans ses *Curiosités historiques de la musique*, nous dit : « Tout le monde connait la romance *Charmante Gabrielle*; l'air n'est point de Henri, comme on l'a cru ; du Caurroy en est l'auteur. » C'est court et net, mais j'aimerais en avoir quelque petite preuve, si mince qu'elle fût.

Les œuvres qui nous restent de du Caurroy sont, comme celles de ses contemporains, des chansons à quatre ou cinq parties en style de contre-point. Je dois dire que M. Fétis, dans sa nouvelle édition de la *Biographie des Musiciens*, avoue qu'il n'est pas certain que du Caurroy soit l'auteur de *Charmante Gabrielle* et de *Viens, Aurore.*

Laborde, dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne*, donne

deux chansons de *Jacques Lefevre*, compositeur de la chambre de Louis XIII, en 1613; l'une est: *Las! il n'a nul mal qui n'a le mal d'amour*, l'autre: *Aime-moi, bergère, et je t'aimerai*. M. Fétis n'a pas oublié cela dans ses *Curiosités*, où il a soin de nous dire que la romance *Aime-moi, bergère* est de *Jacques Lefevre d'Étaples*. Comme moi, vous chercheriez en vain la biographie de ce Jacques Lefevre. M. Fétis en cite un pourtant; malheureusement il est né en 1723. Je regrette de ne rien savoir sur celui de 1613. Vous allez toujours entendre les deux chansons en question.

Aime moi, bergère,
Et je t'aimerai;
Ne sois point légère,
Je ne le serai:
Ah! que l'amour est gai, } (*bis*.)
Le joli mois de mai. }

Mon cœur et ma vie
Je te donnerai,
Jamais d'autre amie
Je ne servirai.
Ah! etc.

Dans ce vert bocage
Je te mènerai,
Cent fois à l'ombrage
Je te baiserai.
Ah! etc.

De nos amourettes
Je te parlerai,
Et sur les fleurettes
Je te jeterai.
Ah! etc.

CHANSON A QUATRE VOIX

Las! il n'a nul mal qui n'a le mal d'amour!
La fille du roi est au pied de la tour,
Qui pleure et soupire et mène grand doulour.
Las! etc.

Le bon roi lui dit: Ma fille, qu'avez-vous?
Voulez-vous un mari? — Hélas! oui, monseignour.
Las! etc. (1).

Malherbe, ce grand perfectionneur de la langue et poésie françaises,

(1) La musique de ces deux chansons se trouve dans le premier volume des *Échos du Temps passé*, Flaxland, éditeur.

a bien une demi-douzaine de chansons dans ses œuvres; mais, après avoir cité :

Ils s'en vont, ces rois de ma vie,

et le refrain :

Et rose elle a vécu ce que vivent les roses,

on peut passer les autres sous silence sans faire tort au grand homme.

Louis XIII, ce roi triste, sombre, soupçonneux, insupportable enfin, a composé de la musique, et vous allez en entendre un échantillon authentique à quatre voix, tel qu'il se trouve dans la *Musurgia universalis* du P. Kircher, 1650, et dans *l'Harmonie universelle de Mersenne.*

Tu crois, ô beau soleil,
Qu'à ton éclat rien n'est pareil
En cet aimable temps
Que tu fais le printemps :
Mais quoi ! tu pâlis
Auprès d'Amaryllis.

La *chanson à boire* a été en honneur à partir du temps où l'on sut boire autre chose que de l'eau. Dans la première partie de cet essai sur la chanson, j'ai parlé d'Olivier Basselin, qui vivait au XV[e] siècle et qui illustra la vallée de Vire par ses chansons bachiques, continuées plus tard par Jean Le Houx. Au XVII[e] et surtout au XVIII[e] siècle, la chanson à boire prit une extension incroyable; le nombre des recueils d'*airs à boire*, imprimés et manuscrits, est prodigieux : on devait être bien altéré en ce temps-là !

Les chantres, sinon les musiciens, avaient un faible pour la dive bouteille. J'ai trouvé dans un recueil d'Orlando de Lassus, imprimé en 1570, cette curieuse chanson à quatre voix :

En m'oyant chanter quelquefoys,
Tu te pleins qu'estre je ne daigne
Musicien, et que ma voix
Mérite bien que l'on m'enseigne,
Voire que la peine je preigne
D'apprendre *ut, re, mi, fa, sol, la !*
Quel diable veux-tu que j'apreigne?
Je ne boy que trop sans cela.

Il ne faut pas croire pourtant que cette immense quantité de chansons à boire soit riche en chefs-d'œuvre; les platitudes y abondent à ce point qu'on s'imaginerait volontiers que la plupart de ces chansons ont été faites le verre en main et après de copieuses libations. Tout le

monde connaît la célèbre chanson bachique d'*Adam Billaut*, surnommé *Maître Adam* :

Aussitôt que la lumière, etc.

On va vous en faire entendre deux autres. La première est tirée des *Parodies nouvelles*, publiées en 1731 par Ballard ; la seconde se trouve dans *la Clef des Chansonniers*, autre publication de Ballard (1717).

Soit bourguignon, soit champenois,
Je donne à tous les deux ma voix
Sans aucun choix.

Vin rouge ou vin gris,
Blonde ou brune Chloris
Ont leur prix;
Tout est bon à mon avis,
Pourvu que tout soit bien pris;
Mais de tous les biens,
Le plus grand, je soutiens
Que c'est celui que je tiens.

Soit bourguignon, etc. (1)

AUTRE :

Quand la mer Rouge apparut
Aux yeux de Grégoire,
Aussitôt ce buveur crut
Qu'il n'avait qu'à boire;
Mais mon voisin
Fut plus fin :
Voyant que ce n'était vin,
Il la pass, pass, pass,
Il la sa, sa, sa,
Il la pass, il la sa,
Il la passa toute
Sans boire une goutte.

Les œuvres de *Maynard* renferment plusieurs jolies chansons à boire. Je ne puis m'empêcher de vous en lire une, ne serait-ce qu'en fragment :

Dès que la nuit reprend son tour,
Je m'enferme dans la taverne,
Et n'en pars jamais que le jour
Ne fasse pâlir ma lanterne :
Je veux mourir au cabaret
Entre le blanc et le clairet.

Sire *Bontemps* s'y voit assis
Près d'une table bien servie;
Il y foule aux pieds les soucis

(1) Voyez le IIIe volume des *Echos du Temps passé*. O. Legouix, éditeur.

Qui troublent l'aise de la vie :
Je veux mourir au cabaret
Entre le blanc et le clairet.

Là, cet ivrogne sans pareil,
Dès que le matin se redore,
Sur la moustache du Soleil
Boit à la santé de l'Aurore :
Je veux mourir au cabaret
Entre le blanc et le clairet.

Il faut désormais que mon bec
Soit toujours plongé dans le verre,
Mon gosier dût-il mettre à sec
Toutes les caves de la terre :
Je veux mourir au cabaret
Entre le blanc et le clairet.

A partir du règne de Louis XIV, sous lequel Lulli trôna comme compositeur, les *bergeries* abondent plus qu'à toute autre époque ; on chante les *Iris*, les *Philis*, les *Sylvies*, les *Chloris*, les *Célimènes*, et ces fadeurs se prolongent même jusqu'à la Révolution. Lulli, malgré sa fécondité et son succès, a fourni à la tradition populaire bien moins de chansons qu'on ne se l'imagine ; et, quoique la plupart de ses menuets et de ses gavottes aient été paroliés, c'est-à-dire arrangés avec des paroles, il ne s'en est conservé qu'un bien petit nombre parmi les timbres de *la Clef du Caveau* (1). Il avait pourtant un habile parolier, *Quinault*, qui maniait le vers lyrique avec talent, quoi qu'en dise Castil-Blaze, et qui avait eu pour prédécesseur *Perrin*, le créateur du poëme d'opéra en France. Perrin, quoique poëte, avait le sentiment du vers lyrique. Voici deux petites strophes de lui, chantées par des bergères :

Voicy le printemps,
Voicy le beau temps
Que toutes les fleurs sont écloses.
Hélas ! et nous restons
Languissantes et closes :
Amour, de tes boutons
Quand feras-tu des roses !

Tout ayme en tous lieux,
La terre et les cieux,
Les bois, les vallons et les plaines ;
D'amour et de plaisirs
Les campagnes sont pleines,

(1) *La Clef du Caveau* fut une simple spéculation d'éditeurs pour faciliter aux vaudevillistes la recherche des airs dont ils se servaient pour leurs pièces. Cette compilation, à mesure que de nouvelles éditions se produisirent, élagua les airs anciens qui n'étaient plus en vogue, pour les remplacer par d'autres mieux appropriés au goût du jour. Doche, l'ancien chef d'orchestre du Vaudeville, a fourni une grande quantité d'airs à *la Clef du Caveau*.

Et nous de ses desirs
Nous n'avons que les peines.
Voicy le printemps, etc.

C'est surtout à partir de cette époque que l'antique famille des éditeurs *Ballard* fit paraître toute une suite de petits volumes de chansons avec les airs notés : *les Brunettes*, *les Menuets chantants*, *les Rondes et chansons à danser*, *les Parodies bachiques*, *la Clef des Chansonniers*, et tant d'autres, en se servant des poëtes de *Bouillon*, médiocre improvisateur, de *Vergier*, qui, au contraire, maniait joliment le vers lyrique. Je citerai ici également les huit volumes de chansons publiés à La Haye par J.-B. Gosse et Jean Neaulme. On avait donné le nom de *brunettes* à de petits airs tendres, vu qu'à cette époque les poëtes célébraient beaucoup les brunettes et que la tendresse n'y faisait pas défaut non plus. En voici un échantillon tiré du premier volume des *Brunettes* publiées par Ballard :

Le beau berger Tircis,
Près de sa chère Anete
Sur les bords du Loir assis,
Chantoit dessus sa musete :
Ah! petite brunete,
Ah! tu me fais mourir!

Furetière, dans sa *Requête des Dictionnaires*, appelle *Boisrobert* le premier chansonnier de France. Or, les œuvres de Boisrobert ne renferment que quatre chansons d'une valeur très-ordinaire; il n'a guère fait que des épîtres, en excellant surtout dans l'*épître familière*. *Voiture* a composé un assez grand nombre de chansons dont plusieurs sont jolies et bien tournées. On peut en dire autant de *Mme de Sainctonge*. *Sarrazin* est l'auteur d'une douzaine de chansons médiocres; c'est invariablement l'éternelle *Phyllis*.

Les *Pièces libres de Ferrand* sont suivies de quelques chansons plus que libres. *Montreuil* était un chansonnier de circonstance assez ordinaire. Les sonnets de *Saint-Pavin* le disputent en médiocrité aux chansons de *Charleval*, qui les suivent dans le même volume. *Dufresny*, lui, était un vrai poëte et un gracieux chansonnier, n'eût-il fait que *Phyllis plus avare que tendre* et *Réveillez-vous, belle dormeuse*. Il a composé lui-même la musique de beaucoup de ses chansons.

Quant aux chansons de *Segrais*, elles ont le mérite d'être courtes, mais c'est le seul. L'esprit de *Scarron* ne brille pas non plus dans ses chansons; pas trace de cette humeur moitié bouffonne, moitié sérieuse, qui lui est propre.

Un grand nombre de collections d'anciennes chansons manuscrites

se trouvent éparpillées dans des bibliothèques privées. La Bibliothèque impériale possède un recueil de seize ou dix-huit volumes in-4° intitulé : *Recueil ou Collection de Maurepas*. Ce recueil n'est lui-même qu'une copie incomplète du manuscrit de Clérembault. Deux des volumes de Maurepas renferment les airs notés. L'époque de la Fronde y est largement représentée. A la bibliothèque de l'Arsenal existe *le Sottisier*, autre recueil de chansons manuscrites, presque toutes satiriques.

Que n'a-t-on pas mis en chanson dans notre France? Croiriez-vous qu'on a rassemblé et édité deux volumes de poésies et chansons sur la bulle *Unigenitus?* Un autre volume, intitulé : *la Cantatrice grammairienne*, n'est rien moins que toute la grammaire française en vaudevilles, puis encore *le Festin joyeux, ou la Cuisine en musique*, volume dans lequel un certain cuisinier de haute volée, nommé Lebas, a mis en vaudevilles et publié avec les airs tout ce qu'il y a de plus raffiné dans *la Cuisinière bourgeoise* ou dans celle *des villes et des campagnes*. Vous allez entendre en musique la manière de cuisiner un *godiveau de poissons*, sur l'air de *la Sissonne* (1).



On formerait un gros volume rien qu'à mentionner toutes les excentricités et bouffonneries qui ont été inventées en ce genre. Je possède tout *le Code civil* en vers, comme aussi bien les anciennes *Coutumes de Paris ;* à quoi il faut joindre *la République en vaudevilles*. Tout cela est imprimé, et il y en a bien d'autres.

(1) L'air de *la Sissonne* a été composé par un maître de danse qui se nommait Sisson, et qui vivait au temps de la Fronde.

Bernard de la Monnoye, célèbre par ses *Noëls bourguignons*, est également l'auteur de la chanson de *la Palisse*, ou plutôt *la Galisse*, car c'est ainsi que s'appelle cette chanson dans les œuvres de la Monnoye.

Je place ici le nom de quelques auteurs dont les œuvres renferment des chansons ; ce sont : *Lainez ; Haguenier*, dont Voltaire a dit qu'il faisait des *chansons à boire... de l'eau ;* l'*abbé de Bernis ; Moncrif ;* le *marquis de la Farre ;* l'*abbé de Chaulieu*, etc. Le *marquis de Coulange* et l'*abbé de Latteignant* méritent une mention particulière parmi les chansonniers de leur époque : ils étaient tous deux d'habiles et de féconds improvisateurs. L'abbé de Latteignant a fait, sous forme de chansons, le portrait de toutes les personnes un peu marquantes de son temps. Il y a celui des princesses, duchesses, comtesses, chanoinesses, présidentes, y compris les cantatrices, actrices, danseuses, etc. Voici de lui un *Bouquet* pour deux demoiselles de Reims qui se nommaient *Nicoles*, savoir M[lle] de la Salle et M[lle] d'Herbigny.

Saint Nicolas, patron des filles,
En voici deux des plus gentilles ;
Pour elles ne prierez-vous pas?
Les époux de ces tourterelles
Seraient trop heureux avec elles :
Mariez-les, mariez-les, saint Nicolas.

Quoique dans leur tendre jeunesse,
Et malgré leur délicatesse,
Croyez qu'elles n'en mourront pas.
Leur petit cœur, quand il soupire,
Et leurs doux yeux semblent vous dire :
Mariez-nous, mariez-nous, saint Nicolas.

On sait assez ce que demande
Fille qui vous porte une offrande...
Elle a beau marmoter tout bas,
Toujours la plus indifférente
Vous dit dans sa prière ardente :
Mariez-nous, mariez-nous, saint Nicolas.

A mesure que la fin de mon travail approche, je puis me permettre d'abréger mes détails et d'être court. Les chansonniers que je vais mentionner sont trop connus de vous tous, Messieurs, pour qu'il soit nécessaire de faire une appréciation de leurs œuvres. Qui n'a lu en effet les œuvres de *Vadé*, du *comte de Ségur*, de *Dorneval*, *Le Sage*, *Fuzelin*, *Piron*, *Grécourt*, *Favart*, *Parny*, *Armand Gouffé*, *Ourry*, *Debraux*, *Beffroy de Reigny* (sous le pseudonyme de *Cousin Jaques*),

Piis, *Festeau*, *Antignac*, *Brazier*, et tant d'autres qui m'échappent? Quelques-uns de ces poëtes musiquaient eux-mêmes leurs chansons, de même que Dufresny. Ainsi fit Saint-Évremont pour ses Idylles, comme aussi Beaumarchais. Il n'est même pas bien sûr que *Molière* n'ait pas composé quelques airs, et, en disant cela, je n'entends pas le confondre avec Molière ou Mollier, musicien, son homonyme et son contemporain.

Les provinces de la France qui ont un dialecte, même une langue à part, comme la Bretagne, l'Alsace, la Provence, etc., ont eu et possèdent encore leurs poëtes et chansonniers spéciaux. Pour ne pas donner à cette lecture une trop grande extension, je mentionnerai seulement les œuvres de *Godolin* (1579-1649); *Bellandier*, qui vivait au XVI[e] siècle; *Despourrins*, né en 1698; *Daubasse*, mort en 1720; *La Monnoye*, auteur des *Noëls bourguignons; Aimé Piron*, *Peyrot*, *Jasmin*, *Hebel*, que je cite pour l'Alsace, où ses chansons ont pour le moins autant de popularité qu'en Suisse ou en Allemagne.

Je vous aurais parlé des *Chansons de la Révolution*, si je ne comptais faire un travail spécial sur cette époque où les chefs-d'œuvre lyriques n'abondent pas précisément, mais où parut comme un météore cette immortelle *Marseillaise* de *Rouget de Lisle*.

Le premier Empire, sous lequel la France gagna tant de batailles, nous fournit peu de chansons guerrières. Les anciennes bergeries règnent encore, pour rendre bientôt leur dernier soupir.

A partir de 1830 l'esprit de la chanson française n'est plus satirique, mais gouailleur : la chansonnette triomphe. Si dans le temps quelques thèmes de nos anciens opéras comiques, en pénétrant dans nos provinces, y sont devenus populaires, il n'en est plus de même de nos opéras d'aujourd'hui.

Les œuvres spirituelles et populaires de *Désaugiers* n'ont pas besoin d'un nouvel apologiste, pas plus que celles de *Béranger*, dont beaucoup de chansons sont de véritables odes. La popularité de Béranger n'est pourtant pas due uniquement à son imagination élevée et poétique : homme du peuple, il a flatté les passions du peuple en chantant la chute des rois, en exaltant la gloire de Napoléon I[er], en prônant la liberté, même outre mesure. Je m'arrête; il en est temps et pour vous et pour moi. Je ne parlerai pas des chansonniers vivants, à une exception près pourtant, et celle-là est bien due, à titre de talent et de popularité, à l'un des membres de notre Société, M. Gustave Nadaud, qui va vous chanter lui-même quelques-unes de ses œuvres.

21e SÉANCE.

26 MAI 1866.

SOMMAIRE :

1° Notice nécrologique sur M. Le Borne, par M. Poisot.

2° Trois mélodies vocales, composées par M. A. Populus.

A. *Le Mystère*, poésie de Bernard, chantée par Mlle Claire Huet.

B. *Hymne à la Beauté*, poésie de Bernard, chantée par l'auteur.

C. *Le Cœur aime à tout âge*, poésie de M. A. de Montmija, chantée par Mlle Huet

3° *Saint François marchant sur les flots*, de Liszt, exécuté par M. S. Saëns.

4° Considérations morales et historiques sur l'enseignement populaire de la musique en France, lecture par M. Félix Clément.

5° A. Cantate d'Alexandro Scarlatti (1700).

B. *La Marchande d'oiseaux*, de Jomelli (1750), chantée par Mlle Jacqueline Séveste. (Ces morceaux sont tirés de la 1re livraison du *Recueil* publié par M. Gevaert, traduction de V. Wilder.)

6° Fantaisie à deux pianos, de Liszt, sur *les Ruines d'Athènes*, de Beethoven. (MM. S. Saëns et Poisot.)

NOTICE NÉCROLOGIQUE SUR M. LE BORNE.

Messieurs et chers Confrères,

Chargé par le Comité de prononcer l'éloge de notre collègue Le Borne, je remplirai ma tâche avec douleur, car la perte de celui qui fut mon maître me cause un vide que rien ne peut combler ; toutefois une consolation m'est donnée : c'est de tracer devant vous le portrait d'un véritable artiste, qui sut allier à l'amour du travail la noblesse et l'élévation du caractère.

De tels hommes sont rares à notre époque ; leur vie est un enseignement dont nous devons profiter. — Aimé-Ambroise-Simon Le Borne naquit à Bruxelles le 29 décembre 1797. Fils d'un artiste dramatique, ses premières années se passèrent à Versailles, où il reçut, dès l'âge de neuf ans, les premières notions de musique par les soins d'un estimable horloger, nommé Deshayes. Attaché à l'orchestre du théâtre en qualité de violoncelle, Deshayes donna des leçons de violon à l'enfant, qui devait plus tard se développer d'une manière si remarquable. En 1808, d'après les conseils de son camarade Dauverné, le jeune Le Borne

se présenta chez un ancien chanteur de la chapelle du roi Louis XVI, Desprez, qui, par philanthropie, tenait chez lui, sous le patronage des autorités de Versailles, une école gratuite de musique vocale destinée aux jeunes garçons. Ce digne homme reconnut beaucoup d'intelligence dans l'enfant qui lui était présenté, et il l'admit au nombre de ses élèves d'autant plus volontiers qu'il découvrit en lui une charmante voix de soprano. — Sous cet excellent maître, Le Borne fit des progrès tellement rapides, qu'au bout de huit ou dix mois d'études, il l'emporta sur ses rivaux en obtenant le premier prix au concours. Vers la fin de 1810, son père, fixé à Paris par un engagement au théâtre de l'Odéon, rappela sa famille auprès de lui. C'est alors que le jeune Leborne quitta Versailles, muni d'une lettre de son professeur, qui le recommandait à Sarrette, alors directeur du Conservatoire de Paris. Après avoir passé un examen devant le comité d'enseignement, composé à cette époque de Gossec, Méhul et Chérubini, il fut jugé capable d'entrer dans une classe de solfége, et en conséquence admis, le 3 janvier 1811, chez M. Thibault, répétiteur, auquel succéda M. Charles. L'année suivante, ses études de solfége étant terminées, il entra (26 octobre 1812) dans la classe d'harmonie de Berton, suppléé alors par Dourlen. Après avoir suivi le cours de cet excellent professeur, il fit partie de la classe de composition de Chérubini et reçut de ce célèbre et éminent artiste sa première leçon de contre-point le 19 octobre 1813.

Mais Sarrette, qui s'intéressait beaucoup aux élèves, s'était imaginé que Le Borne, fils d'un comédien, devait embrasser la carrière dramatique. Conséquemment, il l'avait engagé à suivre les classes de déclamation, où il étudia successivement sous la direction de Mlle Berville, puis sous l'illustre Fleury. Cependant, le goût de l'art musical l'emportant sur celui du théâtre, le jeune Le Borne profita du changement apporté dans l'administration du Conservatoire par les événements de 1814 pour abandonner les études dramatiques. Après la réorganisation de l'établissement, M. Perne, administrateur, le fit nommer répétiteur de solfége en 1816, puis entrer dans la classe de vocalisation de M. Henri, et dans celle de chant tenue par Garaudé. Tout en travaillant sa jolie voix de ténor, Le Borne, sur les instances de son père, débuta à l'Odéon dans l'emploi des jeunes amoureux. C'était en 1817 ; une affection de poitrine vint interrompre ses travaux, et il renonça pour toujours à la carrière théâtrale pour s'occuper exclusivement de composition.

Chérubini le jugea capable de se présenter au concours de l'Institut dès 1818. Il n'y eut pas de premier prix cette année-là ; mais l'Académie lui décerna le second sur une cantate à une voix de M. Vinaty, intitulée : *Jeanne d'Arc*. Le 1er janvier 1820, Le Borne fut nommé profes-

seur titulaire d'une classe de solfége au Conservatoire, et la même année il remporta le premier grand prix de l'Institut avec une cantate de Vieillard intitulée : *Sophonisbe*. Élève et professeur en même temps, il partit pour Rome en vertu d'un congé que lui accorda M. de La Ferté. De retour à Paris après trois ans de voyages en Italie et en Allemagne, il reprit ses fonctions au Conservatoire et donna des leçons de chant. En 1827, il composa, avec Batton et Rifaut, la musique du *Camp du Drap d'or*, opéra en trois actes de M. Paul de Kock, qui fut représenté sur le théâtre Feydeau le 23 février 1828. Le poëme nuisit au succès de l'ouvrage. On remarqua toutefois, parmi les morceaux échus en partage à Le Borne, l'introduction du premier acte, un air chanté par Mme Boulanger, et le finale du troisième acte. Cet insuccès ayant, comme toujours, inspiré peu de confiance à messieurs les poëtes, Le Borne attendait vainement le résultat de promesses illusoires, lorsque M. Carafa, avec lequel il s'était lié en Italie, lui proposa d'écrire plusieurs morceaux dans la *Violette*, trois actes de Planard. Plein de reconnaissance pour cette marque d'amitié et glorieux de collaborer avec un artiste de cette valeur, M. Le Borne composa quatre morceaux, dont deux seulement furent conservés à la scène : ce sont le finale du premier acte et le grand finale du deuxième. Ce dernier est considéré comme un des bons morceaux de l'ouvrage. En 1828, Le Borne épousa une des filles de M. Lefebvre, auteur de la musique de plusieurs ballets, et bibliothécaire de l'Opéra. L'année suivante, il succéda à son beau-père dans cette place, qu'il occupa jusqu'à sa mort. Le 15 juin 1833, il fit représenter à l'Opéra-Comique un ouvrage en deux actes de M. Féréol, intitulé : *Cinq ans d'entr'acte*. Cette partition eut du succès. On y remarqua principalement l'ouverture ; au premier acte, l'introduction, un duo, un air de basse ; au deuxième, l'entr'acte, un duo, un petit air avec solo de hautbois et un grand morceau d'ensemble. En 1834, Le Borne fut nommé conservateur de la musique de la chapelle du roi, et en 1843, sous la direction de M. Auber, il reçut le titre de bibliothécaire de la musique du roi, titre qu'il perdit en 1848 ; mais il retrouva une position analogue lors de l'organisation de la chapelle impériale. A la fin de 1835, Le Borne avait fait ses adieux au théâtre par un acte intitulé : *Lequel ?* paroles de MM. Ancelot et Paul Duport. L'ouvrage n'eut pas beaucoup de représentations, et cependant l'ouverture, l'introduction des couplets, un quintette, furent remarqués par les artistes et le public. L'année suivante, LeBorne, ayant été nommé professeur de contre-point et fugue en remplacement de Reicha, se livra entièrement aux travaux théoriques, et cette résolution fut immuable, lorsqu'en 1839 on joignit à son enseignement celui de la haute composition. L'école Le Borne a produit

des élèves nombreux et distingués. Nous citerons particulièrement M. Stamaty, l'habile professeur de piano; MM. Savard et Duprato, professeurs au Conservatoire; Bousquet, Maillart, Léonce Cohen, Barthe, grands prix de l'Institut; de Lajarte et Debillemont, compositeurs dramatiques; César-Auguste Franck, organiste de Sainte-Clotilde; Hocmelle, organiste du Sénat; Soumis, excellent accompagnateur; Verrimst, Blaquière, Godard, etc. Sur les instances de l'éditeur Troupenas, Le Borne prépara, en 1847, une nouvelle édition du Traité de Catel avec des additions fort importantes. Cet ouvrage, adopté par le Conservatoire, a paru chez Brandus en 1848. Depuis lors, notre cher maître s'est occupé d'un travail analogue de révision sur le Traité de Chérubini. Il est mort au moment de finir sa tâche. Ce qu'il laisse entièrement achevé, c'est un grand Traité d'harmonie très-développé en trois forts volumes, et le Recueil des basses, chants donnés et *partimenti* composés annuellement depuis 1843 à 1865 pour les concours du Conservatoire. Décoré tardivement en janvier 1853, après trente-trois années de bons et loyaux services, Le Borne vivra toujours dans le cœur de ses élèves reconnaissants. Son mérite modeste est préférable à bien des gloires tapageuses de notre époque.

CHARLES POISOT.

Considérations morales et historiques sur l'enseignement populaire de la musique en France

L'art musical anime et vivifie les sons, ces éléments premiers de la musique; il en combine les propriétés de telle sorte qu'il exerce sur les sens et sur l'âme tout entière une action d'autant plus directe que ceux-ci se trouvent mieux préparés à la fois par une disposition naturelle et par une éducation spéciale.

De même qu'un professeur de dessin exerce l'œil de ses élèves à saisir les proportions des objets, et leur main à en tracer les formes avec exactitude, le maître de musique doit s'attacher à exercer l'oreille et à former la voix des disciples qui lui sont confiés. Mais les sons étant impalpables et subtils comme l'air dans lequel ils se produisent, il est nécessaire de les représenter par des signes qui en font connaître les rapports, qui les distinguent par leur intonation, par leur durée. Au

moyen ce ces signes, on étudie les principes de la musique, la grammaire musicale.

La musique n'existant que par le moyen de ces signes, il en est résulté qu'ils ont constamment suivi les développements et les progrès que de longs siècles ont amenés, s'augmentant et s'améliorant au fur et à mesure que les conceptions de l'esprit humain donnaient lieu à quelque évolution nouvelle. Il en est résulté une langue incomparable en fécondité, en clarté, en précision et d'un usage universel. C'est au respect de la tradition qu'est dû cet admirable résultat. Malheur à nous si le fil en était brisé ! L'histoire de l'art démontre avec évidence que depuis Gui d'Arezzo jusqu'à Rossini, le progrès continu de l'art musical n'a pas subi d'éclipse, au point de vue de la formation de la langue des sons. Aux plains-chants de la liturgie du XI[e] siècle ont succédé les messes et les motets de Palestrina, les œuvres lyriques de Lulli et de Glück, les symphonies de Beethoven, et les compositions les plus compliquées des écoles modernes ; et pendant ce long espace de huit siècles, la notation musicale s'est insensiblement complétée sans qu'il fût jamais jugé nécessaire d'en changer la base et le principe, c'est-à-dire la figure des sons, à l'aide de points sur la portée. La distance parcourue fournit une preuve irréfragable de l'excellence de ce point de départ.

Au moment même où Glück produisait sur la scène son *Alceste* et son *Orphée*, peu de temps avant qu'Haydn, Mozart et Beethoven, ce trio de génies, répandissent dans le monde les accents les plus harmonieux, les plus variés et les plus puissants que les hommes aient entendus depuis sa création, J. J. Rousseau, aussi grand écrivain que pauvre musicien, imagina de changer la langue musicale et de substituer des chiffres aux signes représentatifs des sons. Il communiqua son système à Rameau, qui lui en démontra en deux mots l'absurdité. Il faut dire, à la louange de Rousseau, qu'il s'empressa de se soumettre à la réfutation du savant compositeur.

Si donc nous devons à la langue musicale traditionnelle tant d'œuvres et de chefs-d'œuvre dans le passé et dans le présent, quelle entreprise plus louable que celle d'apprendre à la bien connaître et à s'en servir dignement !

Je me suis bien souvent demandé comment il était possible que la connaissance de la musique fût si peu répandue en France, après tout le bruit qu'on a fait autour de cette question depuis plus de trente ans. Lorsqu'en 1815, M. Jomard, homme d'une vaste érudition et d'un grand cœur, importa en France l'enseignement mutuel et diverses méthodes et procédés dont il avait reconnu à Londres l'utilité pour l'instruction des classes ouvrières, on ne tarda pas à les appliquer à l'étude de la

musique. Wilhem fonda l'orphéon. Les encouragements ne manquèrent pas à son zèle. MM. de Gérando, de Lacépède, Maine de Biran, Boulay de la Meurthe, le comte Siméon, Perne, Berton; un peu plus tard, MM. Guizot, Cochin et Orfila protégèrent, patronnèrent la méthode Wilhem, en recommandèrent l'usage pour l'instruction élémentaire à toutes les écoles normales primaires, en même temps que le préfet de la Seine l'adoptait pour toutes les écoles communales. Ainsi, sous les auspices du comité central d'instruction primaire, du conseil municipal de Paris, de l'Université, l'enseignement de la musique vocale fut professé dans les écoles d'enfants et d'adultes; on apprit à chanter des chœurs; des réunions publiques, nombreuses, solennelles, furent organisées; des hommes politiques, des illustrations de tout genre, les souverains eux-mêmes y assistèrent. On salua avec enthousiasme cette ère nouvelle de civilisation et de progrès. Dès 1839, on ne s'exprimait pas dans les séances publiques avec moins de conviction et d'assurance qu'on ne le fait en 1866, à l'occasion de tous les concours orphéoniques et autres. « Nul effet musical, s'écriait M. Boulay de la Meurthe, ne saurait être plus grandiose ni plus propre à émouvoir que ces mille voix humaines se confondant dans les mêmes intonations mélodieuses et dans l'expression des mêmes sentiments moraux. Ah! quand vous les entendez célébrer ainsi la grandeur de Dieu, la magnificence de la nature, l'amour des parents et de la patrie, les délices de l'amitié, le bonheur de la reconnaissance, dites quel cœur ne se sentirait attendri, quel esprit ne découvrirait un plus vaste horizon? Vous comprenez alors toute la puissance morale du chant, pourquoi la religion l'appelle à ses pompes, pourquoi la gloire l'invoque sur les champs de bataille, pourquoi l'antiquité lui voua un culte. Vous apercevez déjà les mœurs adoucies, l'organisation humaine plus délicate et plus sensible, la race française douée d'une faculté de plus, la langue nationale plus harmonieuse, l'instruction rendue plus aimable et plus facile à l'élève, le travail de l'ouvrier allégé, de nouvelles industries créées à son profit, son foyer domestique devenu plus cher à son cœur, et un noble plaisir ménagé à son repos. Et pourquoi même, quand vous voyez les classes populaires, pour prix de l'instruction qui leur est si libéralement répartie, procurer de si pures jouissances aux classes les plus élevées; quand vous voyez le pauvre donner gratuitement un concert au riche, et tous les rangs de la société se rapprocher et se confondre; pourquoi, dis-je, ne rêveriez-vous pas un avenir assuré de concorde et de paix, d'ordre et de liberté? »
Ce discours, rempli de sentiments moraux, de pensées philanthropiques et de vœux salutaires, a été refait mille fois depuis l'introduction de l'enseignement populaire du chant. D'autres méthodes que celle de

Wilhem ont joui également d'une certaine popularité. Elles ont eu aussi leurs jours de triomphe et ont mérité des éloges officiels. Les sociétés chorales se sont multipliées à un tel point qu'il n'existe guère de ville qui n'ait un orphéon. On chante des chœurs de tous les côtés et en toute circonstance.

Il est incontestable que le chant populaire retentit partout, excepté peut-être là où ses premiers propagateurs auraient désiré qu'il s'installât de préférence, je veux dire au foyer domestique. Il semble que l'enseignement, tel qu'on le pratique, n'aboutisse qu'à des manifestations extérieures et n'ait pour résultat principal et même exclusif que la formation de masses chorales et que l'exécution collective de morceaux de musique. En dehors des nombreuses réunions et des concours entre des sociétés qui ont souvent beaucoup de chemin à faire pour se rencontrer sur le champ de la lutte pacifique, on ne s'aperçoit nullement de l'existence de l'enseignement musical populaire. Tandis qu'en Allemagne, en Suisse et jusque sur les bords du Danube, des ouvriers et des paysans chantent en parties, ne fussent-ils que trois, partout où ils sont, aussi bien à la taverne qu'à l'atelier ou dans leur maison ; en France, nos oreilles sont déchirées par l'unisson discordant qui traverse les vitrines du cabaret. Quant au choral domestique dans lequel on distingue la voix de la femme et des jeunes enfants, il est ordinairement de toute autre nature que celui qu'on entend de l'autre côté du Rhin. On peut affirmer, sans crainte d'être contredit, que la musique ne s'est pas encore introduite dans la maison, dans la famille de l'artisan ; que son action, par conséquent, est encore à peu près nulle sur les mœurs et sur les habitudes populaires. On pourrait même aller plus loin, et se demander s'il n'y a pas quelque inconvénient à faire sortir de chez lui le jeune ouvrier, sous prétexte de musique, à l'envoyer à vingt et trente lieues pour conquérir une couronne chorale, et s'il n'y aurait pas au contraire un avantage plus réel et plus moral à le maintenir dans son intérieur, entouré de sa jeune famille et de quelques amis, et à le mettre en mesure, grâce à une instruction musicale suffisante, de se livrer avec eux aux jouissances musicales pendant les heures de loisir. Pourquoi n'obtiendrait-on pas un tel résultat chez les classes populaires, puisqu'on en constate l'existence au sein des familles de la bourgeoisie?

Les enfants des écoles et les adultes qui fréquentent les cours participent généralement à des exercices répétés de musique et reçoivent plusieurs leçons par semaine. Qu'est-ce qui s'oppose donc à ce que cet art devienne un délassement pour l'individu, en même temps qu'une source de plaisir et de consolation dans la modeste demeure des enfants du peuple? C'est l'ignorance des principes de la musique, c'est le défaut

de culture individuelle, c'est l'exagération de l'enseignement collectif, sans vérification de la part qu'on y a prise. Si on n'était admis dans une société chorale qu'à la condition de pouvoir déchiffrer assez bien sa partie, chaque membre pourrait tirer un excellent profit de ces réunions; mais il n'en est pas ainsi. Quelques-uns, mieux exercés et plus habiles, entraînent les autres. Le reste s'obtient avec un peu d'oreille et beaucoup de routine. Et comme ces chœurs, appris à grand renfort de répétitions, exécutés par des masses considérables, produisent de l'effet, il est facile à ceux qui les chantent de faire illusion et de se croire musiciens. De leur côté, ceux qui les entendent s'imaginent que la question de l'enseignement populaire de la musique est résolue, et qu'il ne reste plus qu'à monter au Capitole et à remercier les dieux.

Enseigner les choses elles-mêmes, et non pas l'ombre des choses; renoncer à des procédés prétendus abréviatifs qui en réalité sont autant d'obstacles au progrès, puisqu'ils n'expriment qu'une faible partie des faits musicaux; faire disparaître, au moyen de fréquentes questions, les inconvénients de l'enseignement collectif trop prolongé, voilà, à mon avis, ce qu'il faudrait faire pour atteindre le but. Il ne faut pas croire qu'on soit libre de ne prendre à l'art musical que certaines parties élémentaires, de les condenser dans un système ingénieux, d'en faire la base d'une méthode, d'enseigner, par exemple, une tonalité unique et d'y rapporter les autres tonalités. Il n'est pas plus permis de dérober à l'élève les conséquences virtuelles d'un fait musical que de supprimer un segment d'une circonférence sans altérer cette figure. On peut avoir un enseignement gradué, élémentaire, secondaire, supérieur en musique comme dans la littérature et dans les sciences; mais les principes doivent contenir en germe tous les développements, et s'ils se trouvent dans l'impossibilité de les produire, c'est qu'ils sont mauvais, c'est qu'ils ne sont pas les vrais principes de l'art musical.

C'est par de bonnes méthodes professées avec zèle, activité et persévérance, qu'on arrivera à enseigner la musique dans les écoles et les lycées. Depuis une quinzaine d'années surtout, les arts du dessin, les travaux graphiques y ont été cultivés avec succès. On peut même dire que les résultats ont dépassé les espérances; telle a été du moins l'impression de la majorité des visiteurs de l'exposition faite de ces travaux scolaires et autres au Palais de l'Industrie, l'année dernière. Les personnes qui ont contribué à organiser cet enseignement peuvent être fières à juste titre de leur œuvre, et ont acquis des titres légitimes à la reconnaissance publique.

Nous souhaitons que l'enseignement de la musique entre dans une voie analogue; que, répandu et encouragé par l'initiative officielle et

privée, il exerce une influence croissante sur le goût, les mœurs, les habitudes des jeunes gens de toutes les classes de la société ; que ses résultats se produisent à l'occasion dans les solennités publiques, dans les fêtes nationales, dans les concerts et les concours, mais aussi qu'ils soient de telle nature que le foyer domestique puisse en avoir sa part et en recueillir les précieux avantages.

Félix Clément.

TABLE

DES MATIÈRES DU PREMIER VOLUME.

2900 — Paris, imprimerie JOUAUST, rue Saint-Honoré, 338.

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

5e ANNÉE

(6e LIVRAISON.)

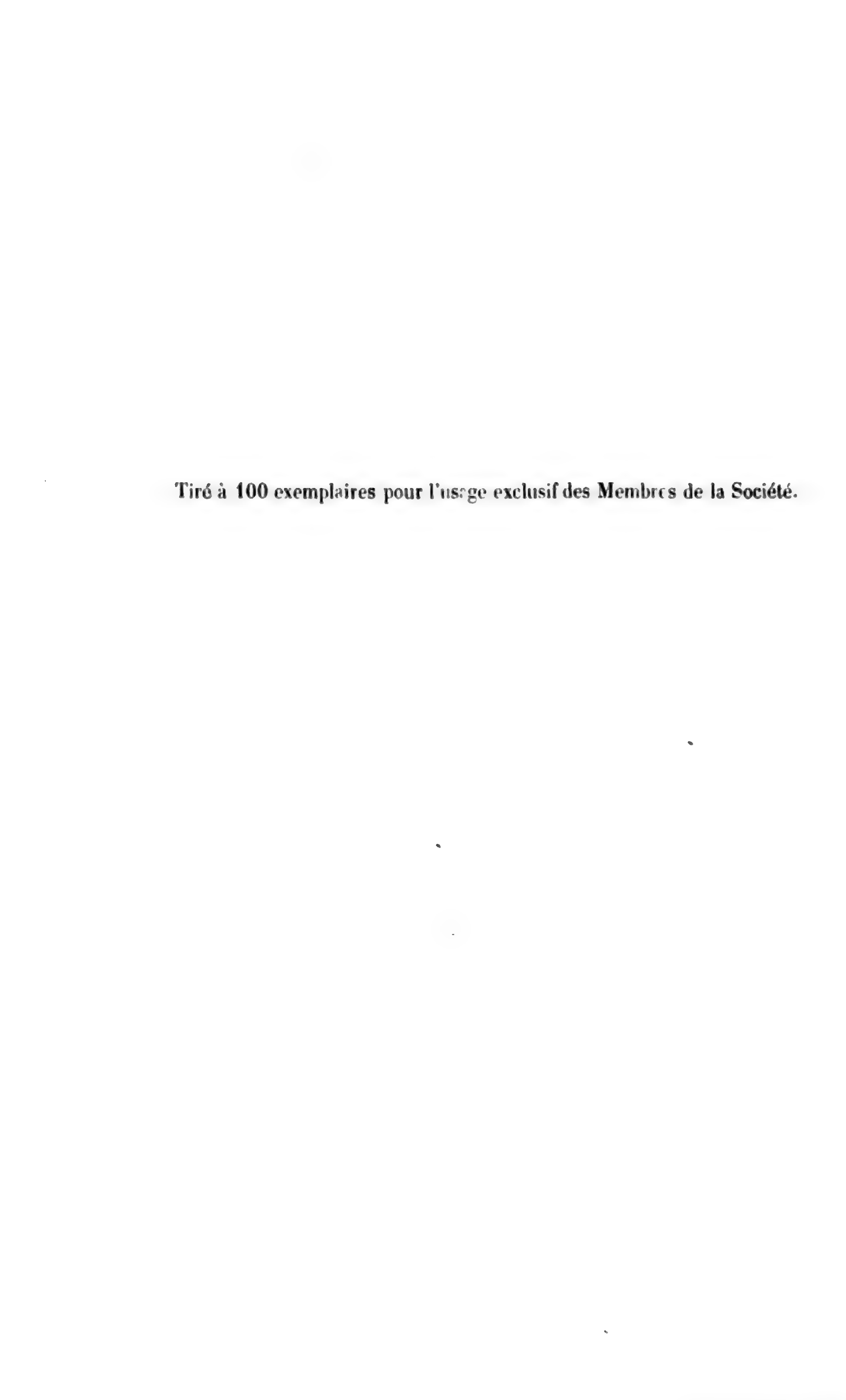


Tome II.

PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE DE RICHELIEU

1867



Tiré à 100 exemplaires pour l'usage exclusif des Membres de la Société.

22e SÉANCE.

29 DÉCEMBRE 1866.

SOMMAIRE

1. Notice nécrologique sur M. Walckiers, par M. A. Trèves.
2. Cinquième trio (inédit) pour piano, violon et violoncelle, composé par M. G. Mathias, exécuté par MM. White, Lasserre et l'Auteur.
3. La musique aux XIe, XIIe et XIIIe siècles, d'après les publications de M. de Coussemaker, deuxième lecture, par M. F. A. Gevaert.
4. Deux mélodies composées par M. Elwart, chantées par Mlle Marie Magner.

NÉCROLOGIE SUR M. WALCKIERS,

PAR M. A. TRÈVES.

Messieurs,

Eugène Walckiers, dont nous avons à regretter la mort récente, a consacré une longue existence à des travaux nombreux et importants qui lui marquent une place distinguée dans l'art musical.

Comme instrumentiste, compositeur et professeur, il a des droits incontestables à notre estime et à notre souvenir. Je ne fais donc que remplir un devoir, en essayant d'esquisser devant vous les principaux traits de cette vie active et honorable, vouée tout entière à la musique.

Eugène Walckiers naquit en 1793, dans une petite ville du département du Nord, à Avesnes. A l'âge de dix ans, il perdit son père, qui, ruiné par des spéculations malheureuses, ne laissa que des dettes

Walckiers était l'aîné de cinq enfants ; on le plaça chez un géomètre arpenteur, où il resta trois ans; mais le goût de la musique, développé chez lui de très-bonne heure, le portait déjà impérieusement vers une autre carrière.

En 1813, il tomba au sort et, comme aîné de femme veuve, il fut envoyé au dépôt.

M. Walckiers ainsi que son frère, qu'il avait fait engager comme lui dans la musique, assistèrent à la bataille de Waterloo. Dans la déroute, les deux frères se perdirent, et Walckiers a parlé souvent d'une traite de 25 lieues qu'il fut obligé de faire pour gagner une petite localité de la frontière, où il

dut travailler à la comptabilité de l'armée russe. Ayant gagné une somme de 100 francs à ce métier forcé, il s'empressa de venir se loger à Paris, dans une chambre des plus modestes.

Il reprit l'uniforme en février 1816, et partit pour Soissons comme sous-chef de musique dans la légion de l'Aisne. En septembre de la même année, il arrivait au Havre. C'est là qu'il devait enfin respirer et se créer une situation.

Sur le conseil que lui en donna Boieldieu, il résolut d'aller à Paris prendre des leçons du célèbre Reicha, professeur de haute composition au Conservatoire, et, par la même occasion, il en prit aussi du grand flûtiste Tulou.

Vers 1830, Walckiers vint se fixer définitivement à Paris. M. Reicha l'avait pris en affection.

Recommandé par M. Reicha à l'éditeur Schlesinger, il fut chargé par ce dernier d'un travail suivi qui devait être l'origine de sa petite fortune. C'étaient des arrangements pour une flûte ou deux flûtes des opéras en vogue à cette époque. Ce travail, consciencieusement fait, obtint un succès réel, les arrangements se vendirent en quantité considérable et prirent un rang dans la musique instrumentale.

Walckiers écrivit ensuite, en collaboration avec Kalkbrenner, des duos et des fantaisies concertantes; puis, composant des morceaux originaux pour flûte, il acquit bientôt une réputation dans cette spécialité.

Les meilleures compositions de Walckiers pour la flûte sont ses trois derniers *trios originaux*, ainsi que deux *quatuors*. Il est aussi l'auteur d'une grande et complète méthode de flûte.

On peut donc considérer Walckiers, malgré les autres travaux dont il nous reste à parler, comme un compositeur spécial pour la flûte; à ce titre, il peut figurer avec honneur auprès des Kulau, Drouet, Tulou, Kummer, Devienne, etc.

Excité par les succès d'Onslow, son ami, Walckiers voulut bientôt devenir son émule; nous devons à cette circonstance toute une série de compositions de musique de chambre dans le genre d'Onslow, savoir :

Quatre quintettes pour instruments à cordes;

Plusieurs quatuors pour piano et instruments à cordes;

Trois sonates pour flûte et piano;

Une sonate pour clarinette et piano;

Et enfin une série de duos pour piano et alto ou violoncelle.

Walckiers a écrit jusqu'à 110 numéros d'œuvres musicales. Toute sa musique a été gravée par les principaux éditeurs de Paris, entre autres par MM. Richault, Brandus, etc. Il a laissé en musique manuscrite, composée dans ses dernières années et qui est restée entre les mains de ses héritiers, une symphonie, un opéra-comique et une sonate pour piano et flûte.

LA MUSIQUE AUX XIe, XIIe ET XIIIe SIÈCLES,

d'après les publications de M. de Coussemaker (1),

DEUXIÈME LECTURE PAR M. GEVAERT.

Plusieurs mois se sont écoulés depuis que j'ai eu l'honneur d'aborder ce sujet devant vous. Les deux parties de cette étude, qui devaient se succéder sans interruption, se trouvent aujourd'hui séparées par un assez long intervalle. Malgré cette circonstance défavorable, j'essaierai d'appeler encore une fois votre attention sur une époque que les travaux de ces derniers temps nous ont fait voir sous un jour tout nouveau. Peut-être serai-je assez heureux pour vous intéresser par quelques faits, qui n'ont pu trouver place dans notre première étude, ou que j'y ai à peine effleurés.

Vous vous le rappellerez, Messieurs, en finissant je parlais de l'apparition de l'élément rhythmique chez les musiciens du XIe siècle. C'est là un événement de la plus haute importance, et qui marque le commencement d'un art vraiment original chez les nations de l'Occident. La période antérieure ne représentait que les traditions musicales du monde gréco-romain, modifiées sous l'influence du christianisme ; désormais la nouvelle société aura un art à elle, art à peine soupçonné par l'antiquité, et destiné à tenir une place si considérable dans la vie des peuples modernes.

Mais, avant que de vous exposer les premières créations de nos pères dans ce nouvel ordre d'idées, créations assurément bien informes, il me sera permis de vous arrêter assez longuement sur un sujet en apparence secondaire. Je veux parler de la notation.

L'écriture des sons et des durées joue un rôle immense dans l'histoire musicale, et renferme le secret d'une foule de problèmes que nous présente cette histoire. Au moyen âge surtout, les progrès de la notation se confondent avec les progrès de l'art lui-même. De là cette conséquence remarquable, que les faits les plus simples deviennent inintelligibles, s'ils ne sont éclairés par une connaissance suffisante des procédés graphiques en usage aux diverses époques.

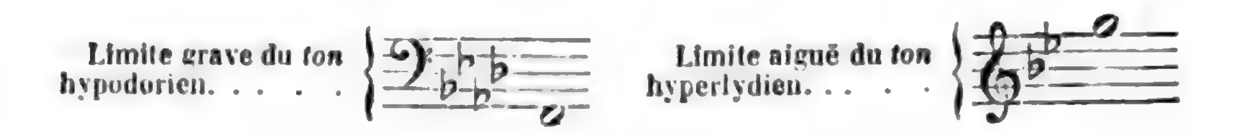
Je ne prétends pas faire ici l'histoire des notations musicales. A supposer que la science fût en possession de tous les éléments de cette vaste

(1) Voir le t. I des *Bulletins de la Société*, p. 201.

question, ce qui peut encore sembler douteux, un tel programme dépasserait de beaucoup le cadre de cette étude. Toutefois, je me permettrai de vous rappeler à cet égard quelques dates importantes, quelques particularités révélées par les plus récentes recherches.

L'idée de traduire les sons musicaux par un système de signes graphiques, semble être née en Grèce, chez cette race immortelle à qui l'humanité doit les premières notions de tout art et de toute science. Nous ne trouvons aucune trace certaine d'une semblable écriture chez les autres peuples de l'antiquité, et l'on est porté à croire que toutes les créations de même ordre reposent sur cette base primitive et unique.

La notation grecque nous a été transmise dans ses moindres détails par les musicographes des premiers siècles de l'ère chrétienne, et son déchiffrement ne présente plus guère d'incertitudes (1). Elle se compose d'une double série de caractères alphabetiques, l'une destinée à la voix, l'autre aux instruments. Chaque lettre représente un son *absolu*; chacun des deux alphabets contient 67 signes, et embrasse un étendue totale de trois octaves et un ton.



Par une analyse minutieuse des deux systèmes de notation, M. Westphal a pu déterminer leur âge relatif. Les notes instrumentales appartiennent à un alphabet que nous ne lisons que sur les inscriptions les plus anciennes; son invention est attribuée avec beaucoup de vraisemblance à Polymneste, l'un des chefs de la période classique de l'art musical grec (550 ans av. J.-C.). La notation vocale trahit une origine plus récente : ses signes sont empruntés à l'alphabet ionien, dont les Grecs ne se sont servis qu'à partir du IIIe siècle avant notre ère. (2)

On a beaucoup exagéré les complications et les difficultés de la notation antique. Dans la pratique usuelle, les 134 signes étaient considérablement réduits. En effet, les genres enharmonique et chromatique avaient été suc-

(1) Voir Westphal, *Harmonik und Melopœie der Griechen*, p. 269 et suiv. Leipzig. Teubner 1863.

(2) Nous sommes en droit d'induire de cette circonstance que, du VIe au IIIe siècle avant J. C., l'accompagnement instrumental seul était fixé par l'écriture; la mélodie, comme aux temps les plus reculés, n'était conservée que par la tradition. Remarquons, en outre, que la coexistence de ces deux notations est un argument décisif contre ceux qui dénient aux Grecs la connaissance de l'harmonie simultanée. Ainsi que M. Vincent l'a fait observer avec beaucoup de justesse, on ne comprend d'aucune manière comment les voix et les instruments n'auraient pas pu lire la même écriture, s'ils avaient dû rendre constamment et note pour note les mêmes degrés de l'échelle musicale.

cessivement abandonnés; de plus, on en était venu à noter toutes les compositions dans un seul et même *ton* (1), de même que nous en usons pour certains instruments, tels que les cors et les trompettes. De toute manière, il est certain que cette notation se vulgarisa assez promptement, tant en Grèce qu'à Rome, et qu'elle resta en usage jusqu'à la chute de l'empire romain. Au cinquième siècle de notre ère, nous la retrouvons chez Boèce, déjà réduite, il est vrai, à l'état de langue savante, c'est-à-dire expliquée et commentée au moyen d'une notation plus usuelle.

Cette dernière, à laquelle la postérité a conservé le nom de boétienne, procède du système hellénique, et s'en est inspirée sans aucun doute. Elle se compose des quinze premières lettres de l'alphabet latin, lesquelles correspondent aux quinze sons du *système complet* des Grecs :

Notes boétiennes :

A B C D E F G H I K L M N O P

Ainsi qu'on peut s'en convaincre au premier coup d'œil, cette série ne renferme que des intervalles strictement diatoniques. Le *si bémol* lui-même, que l'on trouve dans l'échelle grecque depuis les temps les plus reculés, n'y est pas exprimé. Nous avons par là une preuve évidente de la grande simplicité des mélodies romaines.

Peu de temps après Boèce, la notation latine subit une modification des plus heureuses. Les sept premières lettres seules sont conservées; elles se répètent maintenant à l'octave supérieure, avec une légère nuance dans la forme :

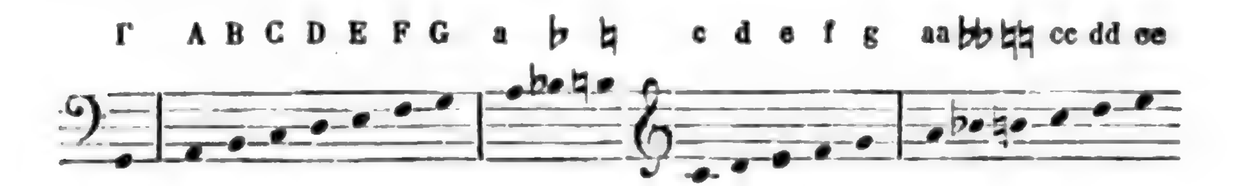
Lettres grégoriennes :



Une tradition antique rattache le nom de saint Grégoire à cette écriture simplifiée. Cependant il est douteux qu'il en soit l'inventeur, et même qu'il en ait fait usage pour la notation de son *Antiphonaire-centon*. Pendant les siècles suivants, l'échelle grégorienne s'enrichit d'une note au grave; à l'aigu, elle s'accrut d'une quinte; enfin on rétablit dans les deux octaves supérieures l'ancienne *trite-synemmenon*, le *si bémol*. Au commencement du

(1) Dans le *ton* lydien, lequel correspond à notre échelle armée d'*un* bémol.

XI[e] siècle, elle avait atteint les limites qui ne devaient pas être dépassées pendant tout le cours du moyen âge.



Un tel système, dans toute sa simplicité, nous semble admirablement approprié aux exigences du chant religieux, tel qu'il s'est développé dans l'Église catholique. Des lettres isolées, peu nombreuses, et parfaitement distinctes les unes des autres, en fallait-il davantage pour exprimer une mélodie sans rhythme déterminé?

Et cependant, nous devons croire que les musiciens de l'époque en avaient jugé différemment, car bientôt on voit se produire une foule d'essais dans le but avoué de remplacer la notation grégorienne (1). Ces tentatives individuelles avortent et devaient nécessairement avorter. Les réformes de ce genre ne sont pas l'œuvre de la raison réfléchie, elles ne sortent pas d'une révolution artificielle et sciemment exécutée.

Aussi, pendant que de pieux moines, du fond de leur cellule, faisaient et défaisaient leurs systèmes, il s'élaborait une écriture des sons à qui un bien autre avenir était réservé, car elle allait devenir, par une série de transformations, l'écriture musicale dont nous nous servons encore aujourd'hui. Il s'agit de cette notation singulière connue sous le nom de *Neumes*.

Basée sur un principe étranger aux notations alphabétiques, qui ne sont que l'application des signes du langage à un autre ordre de faits, l'écriture neumatique s'attache à reproduire, par des signes spéciaux, l'élévation et l'abaissement des sons, l'intonation en un mot. Elle contient deux espèces de signes : pour les sons isolés, des points, des virgules, des accents ; pour les groupes de sons placés sous une seule syllabe, elle se sert de crochets, de traits diversement contournés. L'aspect général est des plus bizarres.

Une profonde obscurité enveloppe l'origine des neumes. Ce n'est point ici qu'il convient de discuter les diverses hypothèses qui ont été hasardées à ce sujet. Disons toutefois qu'il ne peut être question d'un emprunt fait aux peuples germaniques (2). Ceux-ci nous apparaissent dans les premiers siècles du christianisme comme n'ayant pas d'arts : tous les éléments de leur culture intellectuelle datent de leur contact avec les peuples de l'antiquité clas-

(1) Voir surtout chez Hucbald (Gerbert, *Scriptores*, t. I, p. 152 et suiv.).

(2) M. Fétis, qui a longtemps défendu ce système, semble l'avoir abandonné dans ces derniers temps.

sique. Ce serait assurément un phénomène fort étrange que l'existence d'une notation musicale chez une race à peine initiée à l'usage de l'écriture pour les actes les plus importants de la vie privée. Ajoutons, en outre, que la terminologie dans son ensemble (*punctum*, *virga*, *pressus*, *clivis*, *podatus*, etc.) plaide hautement pour une origine gréco-latine.

Il est très-difficile de déterminer rigoureusement l'époque où l'on a commencé à noter en neumes. Si nous nous en tenons exclusivement aux manuscrits, ce qui est commandé dans une matière devenue presque inextricable à force de dépense d'imagination et d'hypothèses en l'air, disons que l'on peut constater avec certitude cette notation au VIIIe siècle. Dans cette période primitive, tout est vague et indécis. La hauteur relative des points est rarement observée; nulle part on ne voit trace de clefs ou de lignes. Quand nous avons sous les yeux une antienne ou un plainchant quelconque, dont le motif fondamental nous est resté familier, nous parvenons à nous orienter au milieu de ces arabesques capricieuses; mais alors qu'il s'agit d'une mélodie totalement inconnue, les neumes de cette espèce peuvent être hardiment déclarés indéchiffrables. On a néanmoins essayé de les déchiffrer; mais jusqu'à ce que les traducteurs puissent justifier d'une méthode qui permette aux musiciens de contrôler leurs découvertes, on doit envisager ces essais comme prématurés.

Au reste, l'opinion des théoriciens du XIe siècle n'est pas faite pour nous inspirer une grande confiance dans le résultat final de ces recherches. Gui d'Arezzo affirme positivement que cette espèce de neumes n'est qu'une écriture abréviative destinée à aider la mémoire (1), et il la compare plaisamment à un puits dont on ne saurait tirer de l'eau faute d'une corde (2). Cependant, à cette époque, un pas décisif avait été fait. Un *notateur* inconnu du Xe siècle s'était avisé de disposer ses points et ses traits au-dessus et au-dessous d'une ligne tracée sur le parchemin et marquée d'une lettre grégorienne; du même coup la portée et les clefs étaient inventées. Gui d'Arezzo n'eut qu'à étendre et à régulariser cette heureuse innovation. Un siècle plus tard, la portée de cinq lignes était définitivement adoptée pour la musique mesurée: quant au plainchant, il s'en tint dès-lors à sa portée caractéristique de quatre lignes.

A mesure que l'usage de la portée se généralisa, les signes neumatiques

(1) Causa vero breviandi neumæ solent fieri.
(Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 30.)

(2) At si littera vel color neumis non intererit
Tale erit, quasi funem dum non habet puteus.
(Ib., p. 31).

prirent une forme plus arrêtée et plus nette. Les caractères marquant des sons isolés se transforment uniformément en points ronds ou carrés. Dès-lors l'écriture de l'intonation n'offre plus de difficultés sérieuses et peut être considérée comme fixée dans ses traits généraux.

Il n'en est pas de même pour les signes exprimant le rhythme musical. Ceux-ci sont le produit d'une élaboration lente et graduelle qui se prolongea jusqu'au milieu du XVIIe siècle, et qui peut-être de nos jours n'a pas atteint son terme extrême. Ceci cessera de paraître un paradoxe, si l'on veut bien réfléchir aux changements qui se sont produits dans cette partie de notre écriture pendant le cours de la période actuelle de l'art. Combien de musiciens, en effet, et des meilleurs, ignorent la valeur exacte à donner à quelques ornements, et particulièrement aux *appogiatures*, dans des œuvres tout à fait modernes, celles de Haydn et de Mozart, par exemple ?

C'est un caractère propre à la notation occidentale que d'exprimer dans un seul et même signe l'intonation et la durée des sons. Chez les anciens, les signes rhythmiques formaient une catégorie à part et se superposaient aux notes.

Les premiers auteurs chrétiens, exclusivement préoccupés du chant religieux, n'accordent qu'une importance secondaire aux questions de rhythme. Il est douteux que les neumes *primitifs* renfermassent des signes de durée. Au moins n'apercevons-nous rien de ce genre dans les rares spécimens de musique profane qui nous sont parvenus sous cette forme étrange. Le besoin de marquer par l'écriture la durée relative des sons ne s'est produit chez nous qu'au moment de la création du *déchant*. Selon toute apparence, la réflexion eut peu de part à ces premiers essais. Les règles d'abord établies, se modifient à mesure des combinaisons nouvelles qui se produisent. Bientôt des contradictions se manifestent dans la théorie naissante, et donnent lieu à la création de nouvelles règles, qui elles-mêmes deviennent insuffisantes au bout de fort peu de temps. C'est l'histoire de tous les systèmes à leurs commencements.

Grâce aux indications disséminées dans les écrits théoriques, il est assez facile de suivre les diverses phases de l'établissement de la théorie rudimentaire. L'élément fondamental de la semélographie rhythmique est le point carré, sans aucun appendice (■) : cette figure représente le *temps*, l'unité rhythmique, et porte le nom de *brève* (1). Le même point avec une queue à droite dirigée vers le bas, s'appelle *longue* (▀▌) : il exprime une durée égale à celle de deux unités. Telle est la règle primitive : elle a été absolue pendant quelque

(1) Dans les exemples qui vont suivre, la *brevis recta*, l'unité de temps, est traduite par la noire (en 3/4), ou par la noire pointée (en 9/8).

temps, si nous en croyons un théoricien anglais du XIIIe siècle, Walter Odington (1).

Mais souvent il fallait exprimer, dans un son unique, la durée de trois brèves, la mesure à trois temps étant seule connue. Au lieu de créer, à cet effet, une nouvelle figure, on se contenta purement et simplement du point à queue, lequel se trouva ainsi avoir deux significations différentes. Dès lors le chanteur eut à discerner entre la longue *imparfaite* (= deux temps), et la longue *parfaite* (= trois temps), en se guidant sur une règle qui disait : *La longue est imparfaite devant une seule brève, elle est parfaite devant deux ou plusieurs brèves, ainsi que devant une autre longue.*

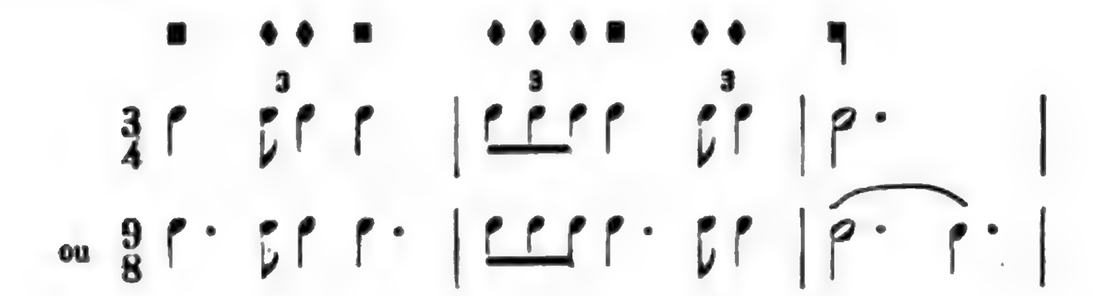
Rien de plus simple que cette règle, rien de plus innocent en apparence. Et pourtant ce fut là le premier pas dans une voie qui devait aboutir aux misérables subtilités de la notation proportionnelle, et sur laquelle la musique s'attarda pendant plus d'un siècle. La conception fondamentale du système est faussée : *ce n'est plus seulement la figure qui détermine la durée, mais aussi sa position au milieu des autres figures.*

Le principe une fois admis, les conséquences ne tardèrent point à se produire. On avait attribué deux valeurs à la figure de la longue; il fallut en faire de même pour la brève, et dès lors il y eut une brève normale, *brevis recta* (= un temps) et une brève double, *brevis altera* (= deux temps) : cette dernière faisant double emploi avec la longue imparfaite. De là trois nouvelles règles : *Une brève entre deux longues est normale; — quand deux brèves sont précédées et suivies d'une longue, la première est normale, la seconde double; — trois brèves consécutives sont normales.*

Dès les premiers temps du déchant nous trouvons une troisième figure : le point en losange (♦) la *semi brève*, nom mal choisi s'il en fut. Jamais, en effet, ce point ne représente la moitié du temps; tantôt il en vaut le tiers (*semi-brève mineure*), tantôt les deux tiers (*semi-brève majeure*); le prin-

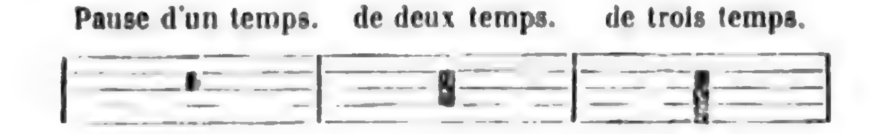
(1) Longa apud priores organistas duo tantum habuit tempora. (Coussemaker, *Script.*, t. I, p. 235.)

cipe de la division ternaire, on le voit, se poursuit avec une logique inflexible. Quant aux règles qui fixent la durée des semi-brèves, elles sont analogues à celles qui régissent les brèves : *Dans un groupe de deux semi-brèves la première est mineure, la seconde majeure; — trois semi-brèves consécutives sont mineures.*



Outre ces trois figures, les contemporains de Francon connaissaient la *longue double*, appelée plus tard *maxime* (■■ = six temps). La semi-brève servit à exprimer, non-seulement les tiers, mais aussi les sixièmes de temps, jusqu'à l'invention de la *minime* (♦) au XIVe siècle.

Pour terminer l'énumération des signes rhythmiques, il ne nous reste que les silences. Par une exception qui nous frappe agréablement, leurs fonctions peuvent se résumer en une seule règle : *elles valent autant de temps qu'elles traversent d'espaces.*



La théorie que nous venons d'analyser sommairement ne brille ni par la simplicité ni par la logique, mais à tout prendre il suffit de quelques heures pour s'y orienter. Aussi la notation du moyen âge serait un véritable jeu d'enfant sans la présence des *ligatures*, groupes de sons sous une même syllabe. La ligature, dernier vestige de l'ancienne écriture neumatique, n'a totalement disparu de la notation que dans le courant du XVIIe siècle.

Dans le plainchant où tous les sons ont, au moins théoriquement, la même durée, la lecture de ces groupes n'offre aucune difficulté. Il n'en est pas de même dans le chant mesuré. Les longues, brèves et semi-brèves, au lieu de conserver la figure qu'elles ont à l'état isolé, sont le plus souvent identifié s dans la forme. Il semble que l'esprit subtil du moyen âge, personnifié à cette même époque par la philosophie d'Abailard, se soit complu à former dans la théorie des ligatures un chef-d'œuvre de difficulté vaincue. La durée des sons est régie : premièrement, par la place qu'ils occupent soit au commencement, soit au milieu, soit à la fin du groupe; deuxièmement, par le

mouvement mélodique ascendant ou descendant; troisièmement, par l'adjonction d'un trait vertical, lequel a une signification différente selon qu'il est placé en haut, en bas, à gauche ou à droite de la note. De là une immense quantité de règles avec leur cortége obligé d'exceptions. De là aussi ces distinctions fastidieuses de notes *avec propriété*, *sans propriété*, *avec propriété opposée* et tout ce jargon barbare sous lequel les choses les plus simples prennent une apparence compliquée.

Je ne vous entraînerai pas plus loin sur ce terrain aride et stérile. Aussi bien le peu que je viens de vous dire suffira à vous donner une idée des signes rhythmiques et des combinaisons qu'ils pouvaient reproduire. Évidemment un tel système dans tout son raffinement accuse l'enfance de l'art. Deux défauts surtout doivent vous y frapper : — le même signe comporte plusieurs significations, — la même idée se traduit par des signes différents.

Mais quand on descend aux divisions des semi-brèves, bien d'autres bizarreries se révèlent. Nous voyons apparaître constamment des rhythmes boiteux et syncopés, tout-à-fait opposés à notre sens musical et inouïs dans la musique d'aucun peuple. Et, chose plus singulière encore, les formes rhythmiques les plus naturelles ne peuvent être rendues par cette écriture. En effet, je ne sache pas qu'il soit possible d'y exprimer cette forme usuelle de la mesure à trois temps :

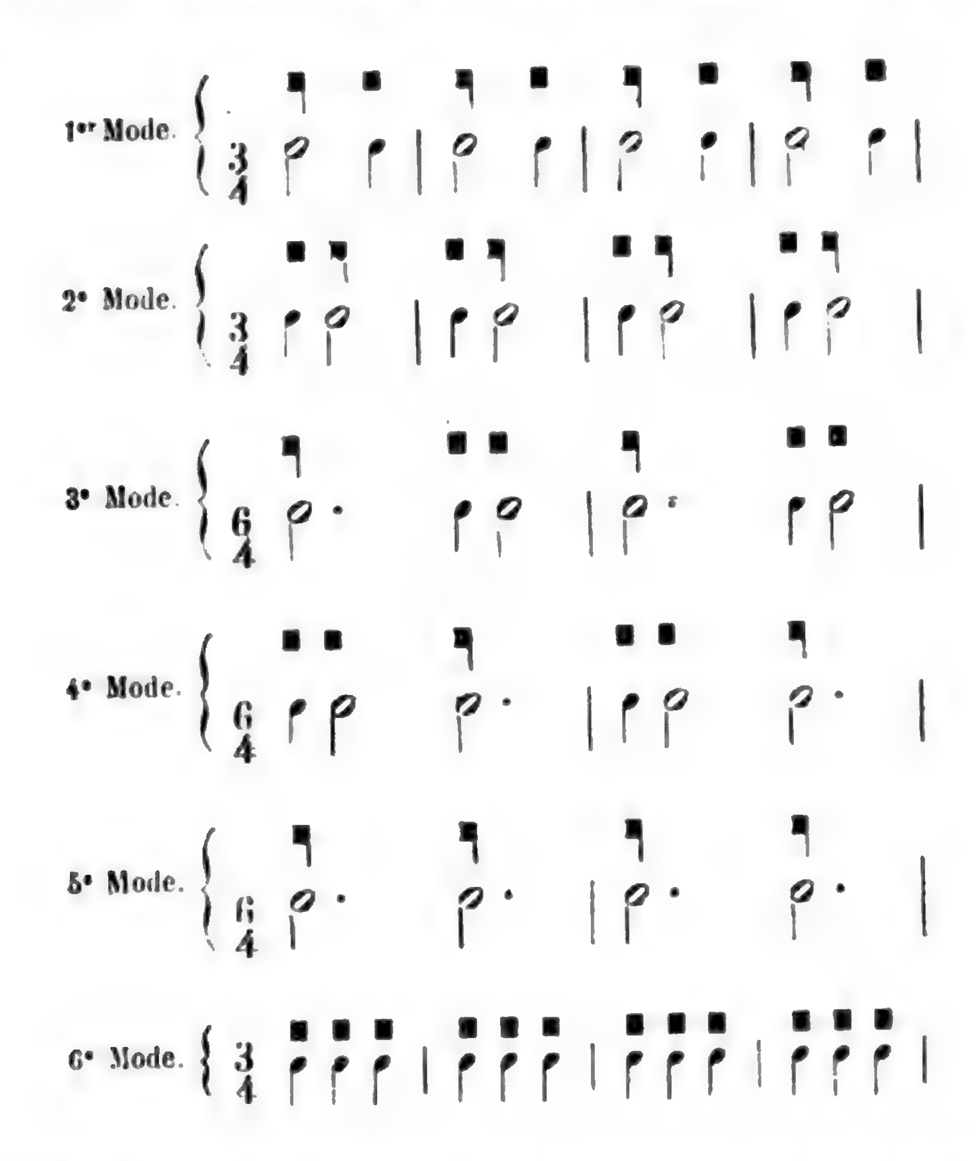
$\frac{3}{4}$

ou $\frac{9}{8}$

On pourrait se demander si tout cela est bien réel et si nous lisons exactement ce qui est écrit. Mais si nous interrogeons les traités théoriques nos doutes s'évanouissent. Les règles sont formelles et explicites, les documents contemporains abondent, et partout nous retrouvons la même théorie reproduite dans des termes souvent identiques.

Il est donc impossible de nier la réalité de ces formes étranges. Comme d'un autre côté il est également impossible de les tenir pour des conceptions spontanées, la conclusion s'impose d'elle-même; ce sont des combinaisons artificielles suggérées par la théorie. Ce qui confirme jusqu'à l'évidence cette manière de voir, c'est le rôle même des semi-brèves dans les morceaux à plusieurs voix. En général, elles ne figurent que dans les parties ajoutées, dans les contrepoints; on les rencontre rarement dans le *Ténor*, dont la mélodie, on le sait, est presque toujours empruntée à un chant populaire, profane ou religieux. C'est donc ici qu'il faut chercher les rhythmes caractéristiques de ces siècles reculés.

Or, toutes les mélodies de cette espèce se laissent ramener à une demi-douzaine de types rhythmiques appelés *modes* par les théoriciens de l'époque franconienne. Ces modes rhythmiques ne sont eux-mêmes que les combinaisons les plus élémenaires de la mesure à trois temps.



Pourquoi l'art, à une certaine époque, s'est-il renfermé dans ces formes à l'exclusion de toutes les autres? Quelle est l'origine de ces modes et comment se sont-ils établis dans le déchant?

Autant de questions qui méritent de nous occuper encore quelques instants.

Ainsi que nous venons de le voir, les rhythmes primitifs de la musique mesurée ont été empruntés au chant populaire. Comment d'ailleurs en serait-il autrement? L'art proprement dit, qui était en possession d'une

théorie, qui avait ses écoles, ses législateurs; cet art, au XI[e] siècle, était purement ecclésiastique et ignorait la division *esthétique* du *temps*. Il nous faut donc admettre provisoirement que la musique populaire ne connaissait alors que la mesure ternaire. Cette thèse est-elle susceptible d'une démonstration logique? Est-elle appuyée par des témoignages historiques?

Depuis notre dernière entrevue ces questions m'ont beaucoup préoccupé, je les ai étudiées à nouveau, et je crois aujourd'hui pouvoir y répondre par l'affirmative.

Et d'abord, constatons que la mesure ternaire est par essence le rhythme du chant et de la danse chez les peuples de race gréco-latine. Que l'on parcoure la côte de la Méditerranée depuis le fond du golfe de Tarente jusqu'au détroit de Gibraltar, partout, à Naples comme à Séville, en Sicile comme en Provence; ici sous le nom de *Farandole*, ailleurs sous les noms de *Tarentelle*, *Boléro*, *Fandango*, *Séguidille*, partout et toujours l'oreille sera frappée par ce rhythme, vif et nerveux, comme le peuple dont il traduit les chants.

Il n'en était pas autrement dix siècles avant J. C., tout nous autorise à le croire. En effet, si nous remontons aux plus anciennes traditions musicales des Grecs (les autres peuples n'ont pas d'histoire intellectuelle à une époque aussi reculée), nous apprenons que le trois-temps était le rhythme caractéristique des chants et des danses exécutées en l'honneur de Cérès et de Bacchus, au temps des vendanges et de la moisson. Exclu des hautes régions de l'art lyrique, où dominaient des formes plus sévères, le rhythme ternaire resta longtemps confiné dans le domaine du peuple. Ce fut l'Ionien Archiloque qui l'éleva au-dessus de cette sphère vulgaire et le fit admettre parmi les rhythmes réguliers. C'est ainsi que le trois-temps s'introduisit dans la lyrique subjective, dans la tragédie et la comédie (nous pourrions dire l'opéra et l'opéra-comique); mais son origine plébéienne, son caractère profane et mondain, le tint toujours éloigné de la lyrique calme et religieuse (1).

La forme mélodique des chants d'Archiloque est à jamais perdue, mais grâce aux travaux admirables de MM. Rossbach et Westphal, leur contexture rhythmique peut être reconstruite dans ses moindres détails. En général les périodes sont coupées symétriquement en phrases de quatre ou six mesures simples (3/8). Dans les compositions plus récentes, la coupe *carrée* finit par dominer presque exclusivement : sous ce rapport les mélodies grecques qui nous sont parvenues dans leur notation originale ont une physionomie aussi moderne que possible.

(1) Rossbach et Westphal, *Griechische Metrik*, p. 132 et suiv. (Leipzig, Teubner 1856

FRAGMENT DE L'HYMNE A LA MUSE (Traduction de M. Westphal).



FRAGMENT DE L'HYMNE A APOLLON (Traduction de M. Bellerman).



L'art populaire des Romains, sur lequel nous avons quelques données éparses, fournit des rhythmes analogues, témoin la sauvage chanson où les soldats du tribun Aurélien célèbrent leurs propres exploits. (240 ans après J. C.)



Remarquons, en passant, que ces vers ne sont pas construits d'après le principe de la *quantité*, ils sont *accentués*. C'est la manière rustique des poètes vulgaires, et plusieurs indices nous autorisent à croire que le peuple n'a jamais connu un mécanisme plus savant.

S'il est un genre qui par son origine, ses tendances, sa destination spéciale devait se rallier aux formes populaires, c'est assurément l'Hymnodie chrétienne. De tout le système harmonique des Grecs, le nouvel art religieux n'avait gardé que les échelles *modales* en rejetant les genres enharmonique et chromatique, l'accompagnement instrumental, les échelles transposées. De même dans le domaine rhythmique, il s'en tient aux combinaisons élémentaires du trois-temps. Presqu'à la même époque où les soldats d'Aurélien entonnent leur refrain sanguinaire, Ambroise, le courageux et saint évêque de Milan, chante sur un rhythme semblable la venue prochaine du Seigneur. (375 ans après J. C.)

Apparebit repentina
Dies magna Domini,
In obscura velut nocte
Improvisos occupans.

Creator alme siderum
Æterna lux credentium
Jesu redemptor omnium,
Exaudi voces supplicum.

Au point de vue du rhythme poétique, il y a là des trochées et des ïambes, plus ou moins irrégulièrement formés : pour nous autres musiciens, il n'y a que des mesures à trois temps, commençant tantôt par le *frappé*, tantôt par le *levé*. Ces hymnes appartiennent bien réellement à la musique mesurée, aucun doute ne doit subsister à cet égard. Le latin a pu devenir pour la masse des fidèles une langue morte; l'orthodoxie grégorienne a pu passer son niveau sur la durée de tous les sons; le rhythme simple et puissant, incarné dans ces hymnes vénérables, a traversé les siècles et, aujourd'hui comme au IVe siècle, le peuple chante dans la pure mesure à trois temps :

Creator alme siderum.

Nous n'éprouvons aucune difficulté à suivre la trace des formes ambroisiennes pendant les périodes les plus obscures du moyen âge. Du IVe au

VIII[e] siècle, une énorme quantité d'hymnes a dû être composée sur ces types primitifs, à en juger par le nombre considérable de celles qui sont restées dans la liturgie catholique. Au IX[e] siècle, la même coupe rhythmique apparaît dans quelques chansons profanes, que nous possédons en notation neumatique. Enfin, à la naissance de la littérature romane, la mesure ternaire est transportée dans la poésie chantée des nouveaux idiomes. La forme trochaïque surtout prend une extension considérable, et semble devenir le rhythme universel. Encore à la fin du XII[e] siècle, Adam de la Hale s'en sert presque exclusivement dans sa fameuse pastorale : le jeu de *Robin* et *Marion*.

Nous nous trouvons ici ramenés à notre point de départ. Il doit nous être prouvé maintenant que la musique populaire des races latines n'a jamais été sympathique aux rhythmes d'origine binaire, et qu'elle ignorait totalement ces rhythmes au moment de la création du déchant.

Maintenant l'examen des six modes franconiens ne doit plus nous arrêter longtemps.

Quant au premier mode, nous venons d'établir longuement sa filiation historique. Son origine antique n'était pas inconnue aux auteurs du moyen âge : Jean de Garlande le nomme *le plus ancien et le plus naturel*. La forme ïambique (celle qui commence par le temps levé) est très-rare dans les productions des déchanteurs. Les théoriciens, il est vrai, nous parlent d'un rhythme ïambique (c'est leur deuxième mode) : mais ce n'est pas là l'ïambe au sens des anciens : la brève qui devrait occuper le *levé*, occupe le *temps fort*. D'ailleurs les vers adaptés à cette coupe sont parfaitement trochaïques.



Partout où le texte poétique donne de vrais ïambes, le musicien trouve moyen de commencer la mélodie au temps frappé. Cela lui est d'autant plus facile, que la langue française, dès son origine, se montre assez peu rigoureuse à l'endroit du rhythme musical.

Les troisième et quatrième modes doivent être considérés comme des créations artificielles, postérieures à l'invention de la notation mesurée. Plusieurs siècles après que le peuple se fut mis à rimer et à chanter dans l'idiome vulgaire, le latin s'était maintenu dans les classes éclairées à l'état de langue littéraire et jamais les traditions classiques n'avaient complètement disparu. La renaissance intellectuelle qui marqua le commencement du XII[e] siècle donna une forte impulsion aux études latines. On chercha à adapter les théo-

(2) Id., *La musique harmonique aux* XII[e] *et* XIII[e] *siècles*, monument n° 49.

ries métriques des anciens à la nouvelle pratique rhythmique. C'est ainsi que l'on voit apparaître dans la nomenclature franconienne le dactyle (longue suivie de deux brèves), et l'anapeste (deux brèves suivies d'une longue). Mais ces rhythmes, essentiellement binaires, n'étaient pas applicables à un système de musique mesurée qui ignorait le deux-temps. D'après une règle mentionnée plus haut, deux *brèves* consécutives étaient forcément de durée inégale (la première était *recta*, la seconde *altera*); en conséquence, le *dactyle* et l'*anapeste* furent travestis en rhythmes ternaires et prirent, parmi les modes, la troisième et la quatrième place. Le cinquième et le sixième modes n'ont été imaginés que pour compléter le système.

Ici se termine l'énumération des types rhythmiques reconnus et classés par les théoriciens du XIIe et XIIIe siècles. Dès le XIIIe siècle, la pensée musicale déborde ce cadre trop étroit, et la science, toujours en arrière sur la pratique, est amenée à créer une foule de distinctions sous le nom de modes irréguliers. Enfin, au commencement du XIVe siècle, la division binaire du temps apparaît dans la musique et transforme le système de notation. Les détails de cette révolution, à laquelle se rattachent les noms de Philippe de Vitry et de Jean de Muris, sont encore peu connus. Les prochaines publications de M. de Coussemaker porteront probablement la lumière sur ce point, et nous feront connaître cette époque aussi bien que nous connaissons aujourd'hui celle qui a précédé.

Une étude sur le rhythme musical devrait embrasser la périodologie des compositions, leur construction générale, mais cette méthode appliquée à un art aussi primitif ne donnerait que des résultats peu intéressants. La structure des phrases musicales, chez les premiers déchanteurs, ne manque ni de régularité ni de symétrie. Dans les compositions à plusieurs voix, où les diverses coupes rhythmiques sont combinées entr'elles, les compositeurs du XIIIe siècle déploient une habileté qui va jusqu'au raffinement; mais, en somme, la forme est flottante et vague. C'est le procédé de l'*arabesque* à l'état d'enfance.

Quant aux nuances de style qui caractérisent les divers genres de morceaux, il est difficile de les saisir à travers les définitions obscures et souvent contradictoires des auteurs. Ces distinctions, apparemment très-sensibles pour les contemporains, nous échappent complétement, alors même que nous avons les compositions sous les yeux. Toutefois il est une division qui s'impose d'elle-même : d'un côté les compositions faites sur un motif donné, chant religieux ou profane ; d'un autre côté les œuvres inventées dans toutes leurs parties par le compositeur.

A la première catégorie appartient l'*organum purum*, que nous pouvons comparer à un choral traité grossièrement en contre-point fleuri; ensuite le *motet*, composition plus travaillée à trois voix au moins.

La seconde catégorie comprend le *conduit* que l'on doit identifier avec l'*organum ordinaire*, si l'on s'en réfère aux exemples donnés par M. de Coussemaker; de plus, le *rondeau*, assez semblable à nos canons populaires, enfin le *hoquet*, composition d'un genre particulier dans laquelle les différentes parties vocales sont coupées fréquemment par des interruptions, des pauses, des syncopes disposées de la manière la plus bizarre.

A l'inspection de ces œuvres réellement compliquées, on se demande quel était le degré d'habileté des chanteurs appelés à les interpréter. Cette question, jusqu'à présent négligée par les auteurs, serait digne d'un examen spécial et attentif.

On est étonné de trouver dans Jérôme de Moravie, des idées sur l'art du chant, qui témoignent d'une observation déjà très-longue. Les trois registres de la voix d'homme y sont décrits et dénommés avec une exactitude surprenante. Nous y puisons en outre des renseignements précieux sur les ornements du chant en usage à cette époque, particulièrement en France, alors la patrie du beau-chant (1). Parmi ceux dont l'interprétation n'offre pas de doute, nous citerons en premier lieu la *plique*, si souvent mentionnée par les écrivains et qui a le plus grand rapport avec notre appoggiature. Ensuite sous le nom générique de *fleurs harmoniques*, le même traité nous décrit une grande variété de *trilles*, désignés chacun par une épithète spéciale: *fleur longue*, trille lent de demi-ton ; *fleur ouverte*, trille d'un ton entier ; *fleur subite*, trille augmentant graduellement de vitesse. Nous reconnaissons notre *acciaccatura* (petite note) dans l'ornement nommé *reverberatio* ; Jean de Garlande nous donne des exemples du *portamento* sous le nom de *sonus ordinatus*, ainsi que du son filé, qu'il nomme *nobilitatio vocis* (2), enfin il n'est pas jusqu'aux points d'orgue de nos virtuoses-chanteurs, dont nous ne puissions trouver l'équivalent dans ces *copules* placées à la terminaison des déchants ou avant les rentrées du *chant donné*

Il ne semble pas que la musique vocale fût accompagnée par l'orgue ou par tout autre instrument. En général on peut dire que la musique instrumentale tient peu de place dans l'art proprement dit au moyen âge. Les écrivains n'en font mention qu'en passant, et d'une manière toute incidente, mais leurs notices, toutes brèves qu'elles sont, ne laissent pas que d'être parfois fort instructives. Nous y apprenons par exemple : que l'étendue de certains instruments dépassait de beaucoup, à l'aigu, l'échelle générale

(1) *Scriptores*, t. I, p. 89 et suiv.
(2) Ib., p. 115 et suiv.

admise dans la théorie ; que la musique instrumentale admettait des durées plus petites que la semi-brève; que le hoquet est la reproduction d'un effet particulier aux instruments à vent, et, par une exception unique, nous trouvons chez Jérôme de Moravie, une instruction assez détaillée sur l'accord et le doigté du rebec et de la viole (1). En l'absence de tout spécimen appartenant à cette branche de l'art, on pourrait douter que la musique instrumentale eût été écrite au moyen âge, si nous n'avions le témoignage formel d'un auteur du XIIIe siècle. (2) Nous ne devons donc pas renoncer à l'espoir de retrouver quelques fragments de cette espèce. Une telle découverte serait d'autant plus précieuse que nos plus anciens monuments dans ce genre ne remontent pas au delà du XVIe siècle.

Je ne puis terminer cette étude sans indiquer, au moins sommairement, les noms des principaux musiciens de cette période, l'époque où il ont vécu et la part qui doit être attribuée à chacun d'eux dans l'œuvre commune de ces premiers temps. Ces données, fournies par les dernières publications de M. de Coussemaker, pourront être rectifiées et complétées par la suite, mais leur ensemble ne sera pas sensiblement modifié. (3) En effet, si les indications chronologiques nous manquent complétement en ce qui concerne les premiers déchanteurs, nous connaissons assez bien l'ordre dans lequel ils se succèdent ; de plus, nous avons deux dates certaines qui nous permettent de fixer définitivement les limites extrêmes dans lesquelles ils doivent être enfermés: d'un autre côté, Gui d'Arezzo (1024), qui est manifestement antérieur à ce mouvement, de l'autre, Jérôme de Moravie, (1260), dont la doctrine résume les travaux de Francon et de ses prédécesseurs immédiats.

C'est sous le règne de Philippe I, arrière petit-fils d'Hugues Capet, entre la conquête de l'Angleterre (1066) et la première croisade (1099), que nous devons placer les premiers essais du déchant. Aucun nom d'auteur, aucune composition harmonique de cette époque ne sont parvenus jusqu'à nous. Les durées n'étaient pas indiquées par la notation : l'enseignement oral suppléait à l'absence des signes graphiques. Les premiers noms historiques que nous rencontrons dans les annales de déchant sont ceux de trois Parisiens, maîtres de chapelle ou organistes de Notre-Dame : maître *Léon ou Léonin*, cité parmi les créateurs de la notation mesurée ; maître *Perrotin*, surnommé par ses contemporains *le Grand* et dont quelques compositions nous sont connues,

(1) *Scriptores*, p. 152.
(2) Ib. p. 339.
(3) Voir surtout *La musique harmonique*, p. 38 et suiv.

enfin maître *Robert de Sabillon*. La découverte de ces trois noms est d'un intérêt immense pour l'histoire de la musique ; elle nous éclaire sur le rôle que Paris a joué dans ce mouvement artistique. L'époque de leur vie peut être provisoirement rapportée aux temps de Louis le Gros et de Louis VII (1108—1180). C'est aussi dans la seconde moitié de cette période que nous devons placer *Pierre de la Croix*, surnommé le Picard (il était d'Amiens), ainsi que les deux grands théoriciens *Jean de Garlande* et le *pseudo-Aristote*, dont le véritable nom nous est resté inconnu jusqu'à ce jour.

Le règne de Philippe-Auguste (1180 — 1227), si remarquable sous tous les rapports, vit aussi le point culminant de cette phase de l'art musical. C'est alors que vécurent *Francon de Paris et Francon de Cologne*, noms célèbres qui se sont confondus dans la mémoire de la postérité et que les siècles suivants n'ont jamais oubliés. En l'absence de toute date certaine, la personnalité de Francon a été le sujet des opinions les plus divergentes. C'est ainsi qu'on a voulu l'identifier avec un écolâtre de Liège, qui vivait au XIe siècle, mais cette opinion ne résiste pas à l'examen des faits. En effet la théorie que nous trouvons dans les écrits franconiens suppose une longue suite de travaux antérieurs, et n'appartient pas à une époque de tâtonnements. Il serait difficile d'y découvrir une règle totalemment inconnue à Jean de Garlande ou à Aristote. C'est un travail d'épuration auquel nous assistons : les règles arrivent à une détermination précise, (1) la notation est fixée pour plus d'un siècle. La gloire du théoricien rejaillit sur l'œuvre du compositeur, et au commencement du XIVe siècle, Jean de Muris, put encore entendre exécuter dans les églises de Paris, les compositions du vieux maître.

Le XIIIe siècle fut une époque de production artistique, mais en fait de théorie, elle ne dépassa pas le point de vue franconien. La musique profane prit une certaine importance et compta plusieurs représentants distingués, entre autres le célèbre bossu d'Arras, *Adam de la Hale*, dont notre génération répète encore les mélodies douces et gracieuses.

Il était réservé au XIVe siècle d'inaugurer une nouvelle époque dans l'histoire de l'art musical.

Excusez-moi, Messieurs, si je vous ai retenu longtemps sur un sujet aussi aride. J'ai tenu à vous mettre sous les yeux un résumé fidèle de ce que l'on sait aujourd'hui sur cette période intéressante de l'art musical.

(1) Les écrits franconiens furent encore commentés, à la fin du XVe siècle, par l'Anglais Hamboys. (*Scriptores*, p. 403 et suiv.)

Quand le moyen âge se présente à la fantaisie de l'artiste entouré de son splendide cortége de cathédrales gothiques, pourquoi n'apporte-t-il au musicien que l'écho de ces bizarres déchants?

Il faut bien le dire, la musique harmonique, cette *architecture des sons*, selon l'expression du philosophe allemand, ne réalisa pas à cette époque un idéal acceptable pour les siècles postérieurs. Mais il ne faut pas oublier qu'elle était dans les conditions les plus désavantageuses. L'architecture avait choisi une nouvelle voie, il est vrai, mais les procédés techniques, les principes généraux et universels, elle n'avait eu qu'à les emprunter aux anciens, dont les créations étaient toujours là devant ses yeux. La musique, elle, ayant presque tout à créer à nouveau, théorie, pratique, notation, fut empêchée dans son essor et perdit plusieurs siècles en misérables tâtonnements. Quand elle sortit de ce travail, le moyen âge était déjà loin.

Voilà pourquoi l'œuvre des déchanteurs n'appartient qu'à l'archéologie. L'inspiration musicale n'est pas là, nous la trouvons sous une forme plus naïve dans quelques-uns de ces beaux chants religieux dont l'Église catholique garde le dépôt.

Le développement prodigieux de l'art musical depuis la Renaissance ne doit pas nous détourner de ces beautés d'un autre ordre. N'oublions pas qu'une notable portion de l'humanité s'est nourrie de ces mélodies pendant des siècles et n'a jamais connu d'autre art. Certes, beaucoup de grands musiciens se sont exercés sur la poésie du *Stabat* et du *Dies Iræ* ; et cependant qui oserait affirmer que l'œuvre de *Pergolèse* et celle de *Mozart* vivront autant que les chants de l'humble musicien du moyen âge.

Dans toutes ses manifestations, l'art a droit à notre admiration quand il réalise l'idéal dans une mesure quelconque. Poursuivons donc cet idéal sans nous laisser décourager ni par l'éloignement du but, ni par les difficultés de la route qui nous conduit vers lui, C'est sur cette route même que les grands artistes de tous les temps ont trouvé la source de leurs plus sublimes inspirations.

Pour moi, je croirai ma tâche de ce soir dignement remplie, si j'ai su vous intéresser aux nobles efforts de nos aînés, et augmenter votre foi dans les destinées impérissables de l'art musical.

SÉANCE ANNUELLE (22e BIS).

27 JANVIER 1867.

SOMMAIRE :

1. Lecture du rapport annuel, par M. Ortolan, secrétaire adjoint.
2. Un mot sur la bibliothèque, par M. Wekerlin, bibliothécaire-archiviste de la Société.
3. Élection de cinq membres du Comité en remplacement de MM. Wekerlin, Delioux, Deffés, Elwart et Blanc, membres sortants rééligibles.

RAPPORT DE M. EUGÈNE ORTOLAN,

SECRÉTAIRE ADJOINT.

Messieurs et chers confrères,

Voici s'ouvrir la cinquième année depuis la formation de notre Société. Quoi qu'en aient pu dire, au premier abord, quelques esprits chagrins, trop facilement portés à mal présumer du résultat de vos efforts, l'Association des Compositeurs de musique n'a pas cessé de se développer. Elle voit successivement arriver dans son sein la plupart de ceux qui se vouent à l'étude et au progrès de notre art, et elle ne saurait mieux répondre aux doutes qui s'étaient élevés lors de son établissement, qu'en s'affirmant par la persévérante union de ses membres.

Avant qu'il soit procédé au renouvellement partiel de votre Comité, mes collègues m'ont délégué l'honneur de vous présenter le compte rendu de leurs travaux pendant l'année qui vient de finir. C'est la seconde fois que je suis appelé à m'acquitter auprès de vous de ce soin : le souvenir de votre bienveillance passée m'est garant de votre indulgence présente, et, d'ailleurs, la bonne confraternité qui s'est établie entre chacun de nous, à la suite de nos relations plus fréquentes, me rassure contre l'émotion bien naturelle à celui qui doit prendre la parole devant cette assemblée.

L'organisation du bureau a éprouvé quelques modifications. Malgré la multiplicité de ses occupations, M. Ambroise Thomas, pendant les trois

premières années de l'existence de la Société, avait su dérober à d'autres travaux le temps nécessaire pour venir présider le Comité; mais, tout en restant l'un des membres les plus assidus du bureau, il a désiré décliner l'honneur de la présidence, dans la pensée qu'il est préférable pour la Société de placer successivement à sa tête des hommes différents. Appelé à faire un nouveau choix, le Comité s'est rendu l'interprète des sentiments de tous en nommant M. Henri Reber, qui a accepté les fonctions de président; MM. Vogel et Gevaert ont été élus vice-présidents. Comme l'année précédente, M. Wolff a été nommé trésorier à l'unanimité; M. Wekerlin est resté chargé de la bibliothèque et M. Poisot de la plume de secrétaire, avec M. Ortolan pour secrétaire-adjoint.

La Société a eu le regret de perdre, cette année, deux de ses membres les plus distingués, M. Leborne, professeur de haute composition au Conservatoire, chevalier de la Légion d'honneur, et M. Walckiers, estimé à la fois comme artiste exécutant et comme compositeur. Je ne saurais rien ajouter, sur la vie et les travaux de ces deux confrères, aux intéressantes notices nécrologiques, si bien écrites par M. Poisot ainsi que par M. Trèves, et qui ont été lues il y a peu de temps devant vous.

Deux membres ont envoyé leur démission par écrit : ce sont MM. Lutgen et Sighicelli. En retour, la Société a admis MM. Gouffé, Magner et Mutel. M. Pougin a été nommé membre libre. De la sorte, le chiffre des sociétaires est resté le même cette année que l'année dernière.

Je n'insisterai pas longtemps sur le résumé des séances mensuelles, dont un compte rendu détaillé est inséré dans le Bulletin périodique de la Société, publié par les soins de MM. Gevaert, Poisot et Wekerlin. Des lectures ont été faites successivement par MM. Elwart, Poisot, Gevaert, Wekerlin et Félix-Clément; vous avez entendu les compositions de MM. Langhans, Prévost-Rousseau, Lacome, Kontski, Nadaud, Serrier, Populus, Liszt, Mathias et Elwart. Ces divers morceaux ont été exécutés, pour la partie instrumentale, par MM. Baur, Hunnemann, Poëncet, Langhans, Poisot, White, Lasserre, Lebouc, Alde, Saint-Saëns, Mathias, et, pour la partie vocale, par MM. Hiestand, Mortier, Archainbaud, Quesne, ainsi que par Mesdames et Mesdemoiselles Anty, Séveste, Bertrand, Peudefer, Claire Huet et Magner. Je ferai seulement remarquer qu'après plusieurs tentatives différentes pour organiser les séances tant hebdomadaires que mensuelles, conformément au désir de la majorité d'entre vous, le Comité a cherché à s'éclairer de l'opinion de tous les sociétaires. Il a été décidé, à la suite d'une entente générale, que les réunions de la fin du mois continueraient à comprendre des lectures et des exécutions musicales, mais que ces dernières seraient empruntées principalement à la musique moderne. Quant aux séances des samedis ordinaires, elles ont été réservées, comme par le passé, aux réunions intimes, sauf le cas où, sur

la demande de quelques membres de la Société, on organiserait une audition spéciale.

Pour subvenir aux différentes dépenses de l'exercice dernier, vous n'avez eu à débourser que la faible somme de 448 fr. 80. Aussi, bien qu'il n'ait été recouvré encore qu'un très-petit nombre des cotisations de l'année 1866, il restait en caisse, à la date du 22 janvier, un actif de 2,032 fr. 90, c'est-à-dire 354 fr. 35 de plus qu'il y a un an. Nous sommes donc en voie de prospérité financière. Vous connaissez, Messieurs et chers confrères, le secret de cette savante économie : permettez-moi de remercier ici, en votre nom, M. Wolff, notre trésorier.

Après ce rapide exposé de la situation de la Société pendant l'année 1866, j'ai à vous entretenir de questions d'un intérêt plus général dont le Comité a eu à s'occuper. Je n'ai pas la satisfaction de pouvoir vous annoncer, sur tous les points, des résultats favorables ; c'est que la solution de ces questions dépend en grande partie du concours de l'opinion publique ; c'est qu'il faut, de la part des artistes eux-mêmes, une unité de vue qui ne peut se produire qu'après bien des hésitations et avec le temps. Mais votre Comité a, du moins, la conscience d'avoir apporté son contingent d'efforts pour atteindre le but que nous poursuivons en commun.

Parlons d'abord de la question de l'Opéra-Comique. Nonobstant la situation prospère de ce théâtre impérial, le nombre des ouvrages nouveaux qui y sont représentés n'a jamais été aussi minime que depuis le commencement de la direction actuelle ; notamment, les pièces nouvelles en un et deux actes servant de lever de rideau, sont presque entièrement exclues du répertoire. Un pareil ordre de choses, si préjudiciable à tous les auteurs, a surtout pour résultat d'interdire d'une manière absolue l'accès de la scène aux jeunes compositeurs. Cependant, en accordant à l'Opéra-Comique une subvention annuelle de 240,000 fr., l'État n'a pas eu en vue de faire une donation particulière au titulaire du privilége, mais d'encourager l'art dramatique et d'indemniser la direction d'un théâtre essentiellement national des dépenses nécessaires pour assurer une exploitation artistique au lieu d'une exploitation purement mercantile ; dans le contrat à titre onéreux intervenu entre l'État et le directeur subventionné, l'administration a eu soin, parmi les clauses du cahier des charges, de déterminer le nombre des ouvrages nouveaux, tant en un et deux actes qu'en trois actes, qui doivent être représentés chaque année ; or, il est notoire que les pièces jouées à l'Opéra-Comique, et surtout les levers de rideau, sont bien loin d'atteindre le chiffre fixé par le cahier des charges.

Dans ces circonstances, vos représentants se sont réunis à leurs collègues de la commission des auteurs et compositeurs dramatiques, afin d'essayer en commun une nouvelle tentative auprès de la direction de la salle Favart. Quelle est l'objection principale contre les pièces nouvelles ? c'est qu'il faut

payer des droits d'auteur, tandis que les ouvrages du domaine public ne coûtent rien. De là la préférence marquée qu'obtiennent les anciens levers de rideau. Pour résoudre cette difficulté, on a proposé à l'Opéra-Comique de remplacer les droits actuels perçus spécialement sur chaque ouvrage par un prélèvement invariable de 12 p. 100 sur la recette brute de chaque soirée, quel que soit le nombre des pièces jouées, sans distinction de l'ancien ou du nouveau répertoire. Grâce à cette combinaison, la direction aurait pu multiplier le nombre des pièces nouvelles sans craindre d'augmenter ses charges, et les auteurs vivants, tout en conservant les mêmes avantages pécuniaires, auraient vu leur nom figurer beaucoup plus souvent sur l'affiche. L'Opéra-Comique avait paru d'abord accueillir favorablement ces ouvertures; mais, après quelques jours de réflexion, la direction a répondu que, dans le système proposé, les grands ouvrages touchant un tant pour cent quelque peu inférieur au taux actuel, les auteurs en renom pourraient lui demander des primes qui annuleraient le bénéfice de la combinaison. Rendons ici le témoignage de reconnaissance qui est dû à nos confrères de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques : M. de Saint-Georges, alors président de la commission, tant en son nom personnel qu'au nom des principaux auteurs et compositeurs, s'est engagé sur l'honneur à ne réclamer aucune prime, en déclarant qu'ils étaient tous prêts à accepter un retranchement sur la rémunération de leurs œuvres, afin d'aplanir le chemin de leurs jeunes émules; mais la direction n'a pas été sensible à cette généreuse proposition. Sans opposer un refus formel, elle a différé sa désision, de sorte qu'il reste bien peu d'espoir d'amélioration jusqu'en 1870, époque à laquelle expire le traité de l'Opéra-Comique avec la Société des auteurs. Je vous laisse à juger, Messieurs et chers confrères, s'il a dépendu de l'activité de vos représentants d'obtenir un meilleur résultat.

Devant l'impossibilité d'aborder les scènes subventionnées, plusieurs compositeurs ont désiré essayer du bénéfice de la liberté des théâtres. Il y a deux ans, l'un de nos collègues, M. Frédéric Barbier, a inauguré la salle Saint-Germain par un opéra en deux actes, *la Bouquetière de Trianon*. Parmi les pièces musicales qu'a données ce théâtre pendant sa courte durée, on peut citer *le Lion de Saint-Marc*, de M. Legouix; et *les Petits du premier*, de M. Albert, qui ont été reprises, l'une et l'autre, au passage Choiseul. Le Grand-Théâtre-Parisien n'a pas redouté de monter un opéra en cinq actes, *Jeanne d'Arc*, de M. Duprez, tandis que les Variétés et le Palais-Royal accueillaient l'opérette transformée en pièces à spectacle et visant aux proportions des grands ouvrages. M. Vogel, connu par des œuvres musicales sérieuses, et à qui l'Académie a décerné, cette année, le prix de la fondation Trémont, n'a pas dédaigné d'écrire une charmante bouffonnerie musicale pour la petite salle du carré Marigny.

Cependant il s'est produit une tentative, dans le but d'offrir aux auteurs une scène moins exiguë. En ouvrant le théâtre des ***Fantaisies parisiennes***, M. Martinet faisait appel aux jeunes compositeurs en même temps qu'aux jeunes talents dramatiques, dans l'espoir de créer une pépinière pour l'art et de donner aux auteurs comme aux chanteurs l'occasion de se faire apprécier du public. Parmi les principales pièces créées à ce théâtre naissant, je citerai notamment *les Deux arlequins*, de M. Jonas; *les Oreilles de Midas*, de M. Frédéric Barbier; *le Chevalier Lubin*, de M. Ad. Boieldieu; *Bettina*, de M. Léonce Cohen; *Sucripant*, *le Baron de Groschaminet* et *le Chanteur florentin*, de M. Duprato. On y a repris en même temps deux ou trois ouvrages du domaine public, y compris *les Rosières*. le premier opéra d'Hérold. Ces représentations, sagement ménagées, n'ont diminué en rien les droits des jeunes auteurs, car le théâtre des Fantaisies-Parisiennes a accepté le tarif uniforme de 12 p. 100 de la recette par soirée, qui avait été refusé par l'Opéra-Comique. L'activité de la nouvelle direction, l'esprit artistique qui semble l'animer, nous font vivement désirer qu'elle puisse prospérer dans la voie qu'elle a adoptée, afin de s'y développer d'une manière complète : souhaitons qu'elle sache se maintenir en si bon chemin, et qu'elle ne se laisse pas confisquer par le genre de la farce et des exhibitions.

Un autre lieu de réunion, dans lequel la musique a sa part, s'est formé derrière les nouveaux bâtiments du Grand-Opéra; je veux parler de la salle élégante de l'Athénée, construite dans un vaste sous-sol de la rue Scribe. Comme vous le savez, M. Bischoffsheim, réservant les recettes à une œuvre de bienfaisance, a mis gratuitement cette salle à la disposition d'un comité chargé d'organiser des conférences, ainsi que des concerts, dirigés par l'archet habile de M. Pasdeloup, dont le nom est si justement populaire. Cependant, quelle fatalité poursuit cette malheureuse musique : tandis que, sur le programme des séances littéraires, figurent les noms des principaux écrivains modernes, les soirées musicales se renferment presque exclusivement dans le domaine du classique : faut-il croire que, dans la pensée de l'Athénée, la vérité, en fait de composition, n'existe que dans le passé, et que la devise de cet art doive être désormais :

« Rien n'est beau que le *vieux*, le *vieux* seul est aimable? »

Ainsi, jusqu'à présent, la création de nouveau théâtres n'a contribué qu'à développer le genre opérette : l'art sérieux n'y a encore rien gagné. Faut-il donc désespérer, même de la liberté théâtrale, que nous avons tous accueillie, il y a trois ans, avec tant d'empressement ? Personne d'entre vous ne le pense. Mais, à ce sujet, je dois signaler, entre les compositeurs, une divergence de manière de voir qui me paraît être d'une grande impor-

tance. Chargé des fonctions de rapporteur, je vais exposer simplement les idées qui se trouvent en présence, sans émettre aucune opinion personnelle.

Les uns croient que le principe de la liberté des théâtres, inaugurée par le decret impérial du 6 janvier 1864 et complétée, le 22 mars 1866, par la suppression de la régie du Grand-Opéra, est resté sans application utile, par suite du maintien des subventions. En effet, disent-ils, comment espérer qu'il puisse se former sérieusement des exploitations libres, en présence de celles qui sont si généreusement subventionnées? qu'un entrepreneur ouvre une scène nouvelle, qu'il mette en avant de larges déboursés, qu'il s'attache des artistes éminents, qu'il subisse les exigences pécuniaires que lui impose l'élévation toujours croissante des prix factices résultant du système des subventions, il ne peut néanmoins obtenir constamment un excédant de recettes équivalant à la rémunération de l'État. Grevé des mêmes dépenses que la concurrence en face de laquelle il se trouve placé, il n'a pas les mêmes émoluments : il succombe donc forcément au bout d'un certain temps, perdant ainsi le fruit de son travail et de ses avances. Aucune entreprise solide ne peut s'établir dans ces conditions : c'est une dérogation formelle aux véritables principes économiques de l'égalité commerciale. De plus, les allocations administratives, dont le but paraît être de compenser les sacrifices nécessaires pour maintenir le niveau de l'art, n'ont, malheureusement, pour effet réel que de paralyser l'activité des directions privilégiées. Car, pour être subventionnées, les directions théâtrales n'en sont pas moins des entreprises de commerce, qui ne sont pas disposées à se préoccuper d'intérêts abstraits. Habiles à esquiver les clauses protectrices du cahier des charges, calculant la recette et la dépense sans tenir compte de l'appoint de la subvention, leur préoccupation constante est de rapprocher, par tous les moyens possibles, les déboursés au niveau de l'encaisse, afin de réaliser, en bénéfice net, toute la subvention, ou, du moins, la plus grande partie. C'est ainsi que les fonds alloués par l'État, pour l'encouragement de l'art dramatique, se trouvent détournés de leur destination, et ne profitent effectivement qu'à des intérêts particuliers. Aussi, à part quelques rares exceptions, point de recherches, point d'émulation, pas le moindre effort pour la production d'œuvres originales, quoiqu'il existe certainement, en France plus que partout ailleurs, des artistes de talent, des auteurs distingués, et un public toujours sympathique à la manifestation du progrès de l'intelligence. Revenir, purement et simplement, au principe de l'égalité commerciale ; protéger l'art, non pas à l'aide de moyens factices, mais en favorisant son libre développement; assurer la réalisation de la haute pensée des décrets de l'Empereur en nivelant les conditions d'exploitation des entreprises théatrales; en un mot, supprimer les subventions, derniers vestiges du système des privilèges, tel serait, de l'avis d'une partie des compositeurs, le seul remède véritable.

D'autres pensent que les artistes ne sauraient se passer des secours pécuniaires de l'État ; que ce n'est pas dans l'existence même des subventions, mais dans la manière dont elles sont employées, qu'il faut chercher la source du mal ; et que le remède serait, non pas la suppression des allocations administratives, mais une répartition mieux appropriée aux besoins de l'art.

Votre Comité, Messieurs, a été saisi de cette question par plusieurs de ses membres, qui ont proposé une pétition pour la suppression des subventions. En présence des deux courants d'idées contraires dont je viens de rendre compte, le Comité a pris le parti d'autoriser les réclamants à envoyer leur pétition, tant en leur nom personnel qu'au nom de ceux d'entre vous qui désireraient la signer, sans engager, toutefois, la responsabilité de la Société des compositeurs de musique. Mais, pendant ce temps, quelques membres de notre société adressaient au Gouvernement une demande de subvention en faveur du théâtre des Fantaisies-Parisiennes. Les partisans de l'égalité des exploitations théâtrales, informés de ce fait, ont cru devoir s'abstenir de remettre leur pétition, dans la crainte de nuire à la réussite d'une demande à laquelle plusieurs de leurs confrères attachaient de l'intérêt. Le résultat a été que le théâtre des Fantaisies-Parisiennes n'a obtenu aucun subside qui puisse lui permettre de soutenir la concurrence des scènes subventionnées, et que celles-ci ont continué de toucher les subventions, sans se préoccuper davantage de la représentation de vos ouvrages. Nouvelle preuve de la vérité de ce vers du fabuliste :

« Toute puissance est faible, à moins que d'être unie. »

A défaut du théâtre, il y a, du moins, le concert. M. Félix-Clément, membre du Comité, vous a récemment présenté un projet ingénieux, pour l'exécution d'un certain nombre d'œuvres des sociétaires. Dans la pensée de M. Félix-Clément, on affecterait à la dépense de ces auditions la somme annuelle de 800 francs, prélevée la première année sur notre actif, et formée, les années suivantes, par l'excédant de nos recettes, dont l'auteur du projet espère voir s'élever progressivement le montant. Quelques-uns de ceux qui assistaient à la séance dans laquelle notre savant confrère a développé ses idées ont craint que cette somme ne soit pas suffisante pour permettre un concert digne de la Société des compositeurs. Un membre de l'assemblée a proposé de demander une subvention à l'administration des beaux-arts, tandis que d'autres membres repoussaient le principe même sur lequel s'appuierait cette démarche.

Déjà vous avez été appelés, plusieurs fois, à apprécier des projets analogues, qui présentaient la même différence essentielle, quant à leur point de départ. Le projet d'auditions périodiques des œuvres musicales des artistes

vivants, par M. Ernest L'Epine, reposait sur le principe de l'examen des morceaux par un jury, ainsi que sur l'obtention d'une subvention du gouvernement. M. Ferrand, au contraire, a émis l'idée d'exécutions de pièces symphoniques, dont les auteurs partageraient entre eux les frais. Enfin, la fondation d'un nouveau Théâtre-Concert, par M. Prévost-Rousseau, et l'organisation du Grand-Concert, par M. Magnus, faisaient appel à un association de compositeurs-commanditaires.

Avant d'examiner dans toutes ses parties le projet de M. Félix-Clément, le Comité a posé nettement la question préalable de savoir si l'on devait adopter, oui ou non, le principe d'une demande de subvention au gouvernement, en faveur de la Société des compositeurs de musique. Les avis si opposés qui se sont manifestés parmi vous sur cette question l'ont engagé à différer une décision jusqu'après la séance annuelle. Au moment où vous êtes appelés à procéder à de nouvelles élections, c'est à vous, Messieurs, qu'il appartient d'apprécier si vous désirez choisir vos nouveaux délégués parmi les partisans de la marche indépendante de l'art, ou parmi ceux qui préfèrent le système des subventions.

Quoi qu'il en soit, si nous différons de vue quant à la manière dont il convient de protéger la composition musicale, il est un point sur lequel nos convictions sont unanimes. Je veux parler de l'organisation des moyens pratiques de publier nos œuvres, indépendamment du concours obligé des éditeurs. Loin de moi la pensée que ce concours ne nous soit fréquemment très-utile, et quelquefois même absolument nécessaire. Il sera souvent bien plus avantageux pour un auteur de traiter avec une maison connue, capable de lancer un ouvrage et d'en solder un prix raisonnable, que de courir les chances incertaines d'une publication à ses risques et périls. Mais, enfin, il est des œuvres dont la gravure n'oblige pas à de grandes avances, il y a des ouvrages pour lesquels on n'a pas pu trouver d'éditeurs tout d'abord, et qui peuvent cependant devenir fructueux par la suite. Dans ces différents cas, il est important de disposer des moyens d'éditer directement ces compositions. Or, chacun sait que, dans les conditions actuelles, où l'on est obligé de recourir à un système de dépôt chez les marchands de musique, on n'arrive que rarement à couvrir ses dépenses. Les principaux éditeurs même ne consentent que difficilement à recevoir les dépôts, et ceux qui les acceptent ne sont nullement stimulés à faire valoir des ouvrages dont ils ne sont pas propriétaires.

Il fallait donc trouver un dépositaire entièrement à nous, qui prît l'obligation de n'acquérir aucune propriété musicale, afin de ne point avoir d'intérêt contraire à la vente des dépôts ; qui s'engageât à ne recevoir de dépôt que des membres de la Société ; et qui, tout en se réservant un tant pour cent justement rémunérateur, pût offrir aux compositeurs des avantages suffi-

sants pour compenser les frais de publication et leur assurer un bénéfice légitime.

Il était très-difficile de satisfaire à ces trois conditions, dont la réunion est pourtant indispensable : aussi, vous comprendrez sans peine que le Comité ait dû faire beaucoup de recherches et examiner bien des projets, avant d'arriver à un résultat. Enfin, sur la proposition de l'un de ses membres, qui s'était mis en rapport avec l'agent général de la librairie récemment institué par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, le Comité a nommé une sous-commission, chargée de préparer les bases d'un accord entre cet agent et notre Société. La sous-commission, composée de MM. Vogel, Gevaert, Poisot et Ortolan, s'est empressée de commencer ses travaux : tout annonce une solution favorable, et elle espère être prochainement en mesure de présenter un projet d'arrangement de nature à répondre aux divers intérêts. Dès qu'une entente définitive aura été obtenue, vous en serez immédiatement avertis par une lettre circulaire, renfermant la teneur de notre contrat.

Permettez-moi en terminant, Messieurs et chers confrères, d'appeler quelques instants votre attention sur les dispositions récentes qui ont modifié la propriété littéraire. La loi du 14 juillet 1866 étend uniformément à cinquante ans pour tous les héritiers, sans distinction, la durée des droits d'auteur, qui était antérieurement fixée à dix ans, pour les collatéraux, et à trente ans, pour les héritiers directs. La persévérance avec laquelle la Société des auteurs dramatiques, ainsi que celle des gens de lettres, ont soutenu les droits de la propriété intellectuelle n'a certainement pas été sans influence sur cette décision. Sachons profiter de cet exemple. Ne doutons pas de nous-mêmes; ne croyons pas que notre association soit stérile, que nos efforts ne puissent aboutir à aucun résultat : le jour où nous serons tous d'accord sur le but à poursuivre, où nous deviendrons unanimes sur les moyens à employer, où nous saurons tous agir dans un même sens, ce jour là, des difficultés qui paraissent aujourd'hui insurmontables s'aplaniront comme d'elles-mêmes ; car, j'en ai l'intime conviction, Messieurs et chers confrères, c'est de notre propre volonté, c'est de la force de notre union, c'est de nous et de nous seuls, qu'il faut savoir désirer et attendre la protection la plus sûre et l'appui le plus efficace.

UN MOT SUR LA BIBLIOTHÈQUE.

PAR M. J. B WEKERLIN,

Bibliothécaire-archiviste de la Société.

Messieurs,

L'art. 1er de nos Statuts, en déterminant bien clairement le but de la Société, savoir : l'union sympathique des compositeurs de musique, et, comme conséquence : la sauvegarde de leurs intérêts, nous impose aussi le devoir de nous occuper activement et consciencieusement de notre art; en un mot, d'unir nos efforts pour lui donner une impulsion puissante et féconde.

L'un de nos moyens a été la fondation des *séances mensuelles*, consacrées à la lecture de différents mémoires sur la musique. Ces mémoires exigent des études, des recherches, qu'on ne peut faire sans le secours d'une bibliothèque : celle-ci, en effet, a été fondée avec la Société elle-même, qui s'est constituée avec zéro dans sa caisse.

Les dons volontaires que mentionne l'art. 39, ont été assez parcimonieux jusqu'ici ; la plupart même de ces dons nous proviennent d'éditeurs de musique, parmi lesquels il faut mentionner MM. Flaxland, Heugel, Girod, Prilipp, Gambogi et Colombier.

MM. Kastner, Sowinsky, Kreutzer, F. Clément, Nicou-Choron, Bazzoni, Lacombe, Poisot, se trouvent parmi les membres qui ont envoyé le plus complétement leurs œuvres publiées antérieurement à la fondation de la Société.

Ma première observation porte sur l'art. 40, obligeant les Sociétaires à déposer un exemplaire de leurs œuvres parues; cet article est mal observé, au point que s'il fallait nommer les délinquants (par distraction s'entend), j'aurais à vous présenter une liste malheureusement trop longue.

Vous connaissez nos seuls et uniques revenus, Messieurs : une cotisation de 10 fr. par an; malgré ce modeste encaisse, et grâce à la bienveillance du Comité, nous avons fait quelques acquisitions importantes depuis la publication du premier Catalogue de notre bibliothèque. La plupart des ouvrages que je vais mentionner plus loin proviennent de la vente de M. Farrenc. Antérieurement à cette vente, nous avons acquis les partitions d'orchestre des *Nozze di Figaro* et de *Il Flauto magico*, de Mozart;

le grand ouvrage en six volumes in-folio des *Principes de composition des écoles d'Italie*, par Choron; le *Traité de composition musicale*, par Fux; l'*Œdipe à Colone*, de Sacchini; les *Danaïdes*, de Salieri; l'*Introduction à un nouveau système d'harmonie*, par Basevi; les *Scriptores de musica medii ævi* et les *Traités inédits sur la musique du moyen âge*, publiés par M. E. de Coussemaker.

A la vente Farrenc nous nous sommes enrichis des partitions d'orchestre suivantes : l'*Ariodant*, de Méhul; le *Tableau parlant*, de Grétry; *I virtuosi ambulanti*, de Fioravanti; le *Roi et le fermier*, de Monsigny; les *Deux journées*, de Chérubini; le *Tom Jones* et le *Carmen sæculare*, de Philidor; *Evelina*, *Renaud*, de Sacchini; *Didon*, *Atys*, *Roland*, de Piccini; *Daphnis et Alcimadure*, en dialecte languedocien, de Mondonville; *Sémélé*, *Théodora*, *Judas Machabée*, *Jephta*, l'*Allegro*, *Belshazzar*, la *Fête d'Alexandre*, *Deborah*, *Saül*, *Hercule*, *Judith*, et l'*Alexander Balus*, de Hændel; la *Serva padrona*, de Pergolèse; l'*Italiano in Londra*, de Cimarosa; la *Forza dei simpatici*, de Pavesi; *Manto la fée* et *Méléagre*, de J. B. Stuck; *Téléphe*, de Campra; *I Giuochi d'Agrigento*, de Paisiello; *Giulio Sabino*, de Sarti; deux volumes in-folio de *Cantates*, de Clérembault; des morceaux détachés avec orchestre des opéras *Tamerlan*, *Persée*, *Montezuma*, de Sacchini; des *Sonates pour violon*, avec basse chiffrée ou clavecin, de Guerini, de Giardino (Desjardins), de Corelli, de Tartini; à quoi il faut joindre un grand nombre de sonates de Locatelli, de Ferrari; des œuvres instrumentales, trios, quatuors, concertos de Hændel; une quantité d'airs, duos, trios, quintettes pour la voix avec orchestre de Cimarosa, de Durante, de Martini, de Marcello, de Mathio Vento, de Sarti, de Paisiello, Guglielmo, Fioravanti, Girace, Carlo Mouza (1), Majo, Carlo de Franchi, Sacchini, Fiorillo, Leo, Hasse, Vinci, Jomelli; des autographes nombreux de Galuppi, consistant particulièrement en musique religieuse, avec les parties de chant séparées, également de la main de l'auteur : dans le psaume *Justitia et pax osculatæ sunt*, Galuppi a inscrit le nom des solistes, savoir : *Justitia*, par Antonia Miller; *Pax*, par Hieronima Ortolani; *Fides*, par Elisabetta Rotta; et *Charitas*, par Seraphina Maller. Nous possédons, de plus, l'opéra de *Thésée* en partition autographe de Gossec; la *Musurgia universalis*, du père Kircher, ouvrage des plus intéressants, pour l'histoire de la musique en général; les *Principes de la flûte traversière*, par Hotteterre, 1741; la *Nouvelle théorie sur les différents mouvements des airs*, et un projet de chronomètre, par Thiémé; une *Notice* sur la vie et les ouvrages de Boccherini, par Picquot; enfin un volume manuscrit, grand in-folio, renfermant des *fantaisies*, *sarabandes*, *gail-*

(1) *Carlo Mouza*, non mentionné par M. Fétis.

lardes, etc., à trois et à quatre parties de luth, basse de viole, etc., par différents maîtres que je vais énumérer, savoir :

1° *Coperario*, célèbre joueur de luth, qui a vécu en Angleterre, à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe; ses œuvres, pour la plupart restées inédites, sont rares; le véritable nom de *Coperario* était *Cooper*. — 2° *Ferabosco* ou *Farabosco*, car on trouve les deux versions dans notre volume; ce compositeur, né vers 1515, était italien. Il paraît avoir habité l'Angleterre pendant une partie de sa vie, mais les auteurs ne s'accordent pas tous là-dessus. On a publié de *Ferabosco* quelques livres de madrigaux à partir de 1542; les œuvres instrumentales que renferme notre volume sont probablement inédites, et certainement peu connues. — 3° *Orlando Gibbon*, né à Cambridge en 1583, est connu en Angleterre par ses madrigaux, et surtout par un *Hosanna* qui y est très-célèbre. *Gibbon* a beaucoup produit; M. Fétis, dans sa *Biographie des musiciens*, ne parle pas des œuvres instrumentales de ce maître, dont nous avons un curieux spécimen dans notre volume. — 4° *Jenkins*, célèbre joueur de viole, a vécu de 1592 à 1678. Cet artiste anglais fut attaché au service de Charles Ier; les œuvres de *Jenkins* sont fort rares, très-peu d'entre elles ont été publiées, et celles-là même paraissent se trouver si difficilement que M. Fétis n'en a pu citer aucune *de visu*. — 5° *William Lawes* (il y a eu deux frères de ce nom), élève de *Coperario*, fut également un musicien de la chambre du roi Charles Ier. Il est né à Salisbury en 1585, et se fit tuer au siége de Chester en 1645. Inutile de remarquer que ses œuvres sont rares. — 6° *Locke*, que M. Fétis écrit *Lock*, né au commencement du XVIIe siècle, mort en 1677, fit la musique de plusieurs des pièces de Shakespeare; on a aussi de lui quelques opéras. Ce que notre volume renferme de ce compositeur semble faire partie du *Little concert of* 3 *parts for violes and violin*, c'est-à-dire : Petit concert à trois parties, pour violes et violon, Londres 1657. — 7° *J. Ward*, compositeur anglais, qui vécut au commencement du XVIIe siècle. M. Fétis ne cite de lui qu'une collection de madrigaux et un chant funèbre ou élégie, sur la mort du prince Henri : tout l'article se borne à cela.

Vous voyez, Messieurs, que ce volume est assez précieux pour que j'aie pu me permettre de vous parler de son contenu un peu *in extenso*.

A la vente de M. Dietsch, nous avons acquis la partition orchestre du *Tannhaüser*, de Richard Wagner, gravée en Allemagne et assez rare en France.

Il y a peu de jours seulement, nous nous sommes enrichis des partitions à orchestre du *Fidelio*, de Beethoven; de l'*Irato*, de Méhul; de *Camille*, de Dalayrac; de la *Fausse magie*, de Grétry; enfin, hier encore, grâce à l'autorisation du Comité, j'ai pu faire une transaction qui ne grèvera pas trop

notre caisse, et qui nous a fait acquérir : le ***Don Juan***, de Mozart, son ***Requiem***, ainsi que le ***Schauspiel director*** (le Directeur de spectacle), partition d'orchestre qui n'existe pas gravée. C'est un petit opéra joué au palais de Schœnbrunn en 1786, c'est-à-dire la même année où Mozart composa les ***Noces de Figaro***. De Méhul : ***Joseph***, ***Une folie***, ***Stratonice***, ***Euphrosine et Coradin***. — De Cimarosa : le ***Mariage secret***. — De Grétry : ***Zémire et Azor***, l'***Épreuve villageoise***. — De Weber : le ***Freyschütz***. — De Boieldieu : le ***Nouveau Seigneur du village***, ***Rien de trop***, le ***Calife de Bagdad***. — De Monsigny : le ***Déserteur***. — De Berton : ***Montano et Stéphanie***. — De Dalayrac : ***Adolphe et Clara***. — De Devienne : les ***Visitandines***. — Enfin le ***Dardanus***, de Sacchini.

Notre confrère, M. Kastner, de l'Institut, a envoyé son bel ouvrage intitulé ***Parémiologie de la langue française***, un vrai trésor de recherches et d'érudition ; nous avons reçu également un poëme lyrique sur ***Tobie***, musique d'Eugène Ortolan ; un ***Quintette***, de M. de Castillon ; l'***Histoire du Freyschütz***, par M. Neukomm, et la ***Saison musicale***, volume déposé par deux des auteurs, MM. Lacome et E. Neukomm.

L'art. 42 de nos Statuts prévoit un règlement à faire pour le prêt des ouvrages de la bibliothèque. Ce règlement n'existe pas encore, je l'avoue sans trop de honte : un semblable travail est hérissé de difficultés, et jusqu'ici, tous les ouvrages prêtés l'ont été sous la responsabilité du bibliothécaire.

C'est là un des points délicats de ce règlement. Votre Comité décidera si les ouvrages pourront sortir, oui ou non, du local de la bibliothèque, et au cas affirmatif, déterminera et la limite de temps du prêt et la garantie exigible de la part de l'emprunteur.

Toutes ces questions, et bien d'autres dont je vous fais grâce, trouveraient assez facilement leur solution, n'était l'indifférence ou la négligence des emprunteurs quand il s'agit de rendre.

Je puis vous citer des exemples : un membre de la Société emprunta un concerto de piano avec orchestre, pour quinze jours. ***Neuf mois*** après, grâce à mes nombreuses réclamations, le volume est rentré, et notre confrère ajoutait *qu'il n'avait pas encore eu le temps de le regarder*.

La partition du ***Pré aux Clercs*** et une ***Messe avec orchestre*** sont dehors, l'un de ces ouvrages depuis le mois d'août, l'autre depuis le mois d'octobre, et ne rentreront sans doute qu'après des sommations..... plus ou moins respectueuses.

Tout cela, Messieurs, rend la position du bibliothécaire très-délicate et très-difficile : que faire contre une pareille indolence ? Et quand je songe au départ inopiné d'un Sociétaire, quittant la capitale pour la province ou l'étranger, et emportant (par distraction) l'ouvrage ou les ouvrages empruntés !

Malgré toutes ces difficultés, le règlement va être fait Vous savez tous d'ailleurs, Messieurs, qu'il vous est loisible de consulter ici, n'importe le jour et l'heure, les ouvrages que nous possédons.

Il serait intéressant pour nous d'avoir tous les *Traités d'harmonie*, ou à peu près tous ceux qui ont été composés depuis la naissance de la musique. Une collection semblable ne se fait pas en un jour, ni sans beaucoup d'argent et de persévérance; je ne crois même pas qu'aucun des auteurs vivants de Traités d'harmonie possède cette collection ; ne serait-il pas bien agréable de trouver tout cela bien réuni, bien classé? Car enfin, de nos jours l'harmonie ne s'invente pas, il faut consulter ce qui est dejà fait, pour prétendre donner ce qui ne l'est pas encore, et la différence de forme ne constitue pas précisément un nouveau traité d'harmonie. Il serait à désirer également qu'un ou plusieurs des membres sachant l'allemand, voulussent bien nous traduire régulièrement les journaux que nous recevons en cette langue.

L'accueil bienveillant que vous avez fait à une semblable lecture il y a deux ans, devrait encourager mes confrères à continuer ce travail.

En terminant, Messieurs, j'attire encore une fois toute votre attention, non-seulement sur les dépôts réglementaires, mais aussi sur les dons volontaires. Que d'amateurs parmi vos connaissances qui laissent manger aux vers, dans quelque coin de leur hôtel ou de leur appartement, des partitions, des traités, qui, envoyés à notre Société, se pavaneraient sur nos rayons, bien rangés, bien époussetés, et nous rendraient de véritables services.

La bibliothèque, Messieurs, est l'unique propriété de la Société; nous n'avons ni rentes, ni actions (et pour cause); aidez-moi donc à arrondir cet immeuble vivant, je m'explique : vivant, par l'esprit et la science qu'il renferme. Que notre génération soit illustrée, non seulement par beaucoup de compositeurs de talent, mais aussi par beaucoup de compositeurs savants ou instruits.

Nota. Ont été élus membres du comité, au premier tour de scrutin : MM. *Wekerlin*, *Blanc*, *Elwart*, *de Lajarte* et *Nibelle*.

ORIGINE DE L'ABONNEMENT DE MUSIQUE

Cette origine ne remonte pas bien loin; elle date *de cent ans*. Les extraits qui suivent sont tirés d'une pièce assez rare, intitulée : ***Mémoire signifié pour le sieur Péters et le sieur Miroglio, défendeur et demandeur, contre Christophe Lemenu et Charles-Nicolas Leclerc, marchands merciers; L. B. de La Chevardière et T. Bordet, marchands papetiers; Pierre Gavinier*** (1), ***Michel Corrette, Antoine Bailleux et J. B. Venier, musiciens, opposants à la continuation du bureau et défendeurs.***

« Pour faciliter l'agrément de la musique, la multiplicité des personnes qui cherchent à l'apprendre ou à s'en occuper, il est nécessaire de procurer le moyen de la lire et de l'exécuter, aux uns par le prêt, aux autres par l'achat des livres musicaux.

« Le sieur Péters a imaginé deux établissements qui procureront ce double avantage, et même beaucoup d'autres, par exemple aux ***musiciens*** d'être connus, l'occasion de publier leurs ouvrages et de les faire prendre, conséquemment aux ***ouvriers*** l'occasion de travailler, et aux marchands celle de vendre de la musique.

« ***Le premier*** de ces établissements parut le 4 juin 1765 ; il fut annoncé par un prospectus et un catalogue de livres de musique approuvés par le sieur Marin, censeur royal, et imprimés par Delormel, avec la permission de M. le Lieutenant de Police.

Cet établissement consiste à prêter, moyennant vingt-quatre livres par an pour chaque abonné, la musique vocale et instrumentale qu'il voudra.

Chaque abonné pourra changer d'œuvre aussi souvent qu'il le désirera ; mais, s'il le déchire ou perd une partie de l'exemplaire prêté, ou qu'il le garde plus de huit jours, il payera le prix de l'exemplaire. »

Cette invention trouva des opposants en la personne de ***deux merciers*** (2), ***deux papetiers*** et ***quelques musiciens***, qui implorèrent, pour se liguer avec

(1) C'est *Gaviniès* qu'il faut lire, c'est-à-dire le celèbre violoniste que Viotti appela le *Tartini* français. Il créa, avec Gossec, le *Concert spirituel*, et fut le premier professeur de violon lors de la fondation du Conservatoire de musique, en 1791.

(2) Les merciers vendaient de la musique à cette époque.

eux, quelques *potiers d'étain* (1) et quelques *chaudronniers;* finalement, cette armée d'opposants parvint au chiffre *vingt*.

Le sieur de Péters avait encore inventé un second établissement qui consistait : *à livrer chaque mois, moyennant la somme de quarante-huit livres par an, à chaque abonné, un exemplaire d'un nouvel œuvre de musique.*

L'un des plus ardents opposants fut le sieur *Corrette*, organiste du collége des Jésuites de la rue Saint-Antoine. Ce Corrette avait ouvert une école de musique, mais sans produire d'élèves bien distingués, de sorte que les musiciens les appelaient les *anachorètes* (les ânes à Corrette). A l'occasion du débat contre le *bureau d'abonnement*, Corrette écrivit la lettre suivante à son éditeur : « Je vous prie de ne point compter sur l'impression de mes deux nouveaux livres; ainsi renvoyez tous les compagnons que vous auriez retenus pour ces ouvrages. Comme un nommé *Miroglio* vient d'avoir la permission de louer les livres de musique, vous comprenez bien qu'avec quatre ou cinq exemplaires qu'il fera acheter, il contentera la curiosité des amateurs, et que moi j'en serais pour mes frais. Je suis seulement fâché d'avoir dépensé si gros. N'achetez point non plus de papier : *l'art de la musique est à l'agonie;* à moins qu'il ne nous vienne une main secourable, *tout est perdu.* »

Le sieur Péters cite contre le sieur La Chevardière cette petite anecdote : En 1754, le sieur Miroglio a composé une ariette française et italienne; la demoiselle Piccinelli devait la chanter, au mois de novembre de la même année, au théâtre Italien. Le sieur Miroglio a vendu cet ouvrage au sieur de Péters; celui-ci l'a fait graver avec l'énonciation que la demoiselle Picinelli l'avait chantée, afin de faire paraître cette pièce dans le moment même où elle l'aurait chantée effectivement. La demoiselle Piccinelli étant tombée malade, la publication de l'ariette a été retardée pour l'année suivante; mais le sieur La Chevardière l'en a dispensé ; voici comment :

« Un exemplaire donné en présent tomba entre les mains du sieur La Chevardière; ce marchand de papier, qui est en même temps éditeur d'un journal hebdomadaire de musique, l'a fait graver pour sa vingt-quatrième feuille de l'année 1765, même sans y mettre le nom de l'auteur. »

Il paraît qu'à cette époque la législation n'avait pas encore établi d'une façon bien nette les droits du simple *débitant* ou *vendeur de musique*, car, à la page 12 de ce curieux mémoire on lit : « Le *mercier* comme le *papetier*, le *luthier* comme le *bourgeois*, peuvent vendre de la musique, *tout le monde* enfin, qui en a, peut ouvrir une boutique, tenir un magasin et inscrire sur

(1) Les potiers d'étain et les chaudronniers étaient les fournisseurs des planches qui servaient à la gravure de la musique; il n'y en avait alors que trois à Paris, voy. p. 3, Mémoire cité.

sa porte : *Magasin de musique*, sans que qui que ce soit puisse s'en plaindre, parce que qui que ce soit n'a le droit exclusif de vendre ou de faire vendre la musique qui lui appartient ou les exemplaires qui lui sont confiés pour le débit, ou enfin les exemplaires qu'il a achetés. Le petit nombre de marchands qui vendent de la musique fournit la preuve de cette vérité.

« Le seul droit que l'on connaisse, mais que l'on ne saurait appeler qu'improprement un privilége, est celui de l'*auteur* ou de l'*éditeur* de vendre *par lui-même* les exemplaires de ses ouvrages, ou de choisir qui il veut pour le *premier débitant;* alors tous les autres ne les revendent qu'en *regrat;* mais, dès que l'*auteur*, ou l'*éditeur*, ou le *premier débitant* à vendu des exemplaires d'un ouvrage de musique, chaque exemplaire vendu est entré dans le commerce; les nouveaux propriétaires peuvent le revendre ou le faire revendre par qui ils jugent à propos.

« *Le premier vendeur* n'a qu'un parti à prendre, s'il est curieux d'être le seul débitant : *qu'il ne fasse aucune remise aux autres marchands;* il sera certain que qui que ce soit ne voudra acheter un exemplaire la somme de 3 livres ou de 6 livres pour le revendre au même prix. »

Cette logique de l'époque est confirmée par ce qui suit : « Les associés n'ont, dans leur bureau, que deux sortes de musique : l'*une* qui leur appartient, parce qu'ils l'ont achetée de l'auteur, l'*autre* est composée des exemplaires achetés par les associés; personne ne peut les empêcher de les revendre, parce qu'ils leur appartiennent. Cependant les associés ont annoncé dans leur *prospectus* qu'ils ne feront que les prêter. »

Considéré sous ce dernier point de vue, c'est un commerce qui n'existe pas encore sur la place de Paris, du moins en grand, car cela devrait s'appeler *Cabinet de lecture pour la musique;* en un mot, une immense bibliothèque musicale où l'on prêterait les exemplaires au public pour de l'argent, et sans y joindre le commerce et l'édition de musique.

Ce mémoire nous apprend aussi qu'alors la *Bibliothèque royale* fournissait aux lecteurs *papier, plumes, encre, des savants pour accueillir le public.* De nos jours, on a rogné les plumes et le papier : heureusement que l'encre et les savants sont restés.

J. B. Wekerlin.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue J.-J. Rousseau, 8. — 1868.





BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

5e ANNÉE

(7e LIVRAISON.)



PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE DE RICHELIEU

1867

Tiré à 100 exemplaires pour l'usage exclusif des Membres de la Société.

23e SÉANCE.

23 FÉVRIER 1867.

SOMMAIRE :

1. Lecture par M. Salvador Daniel, sur la musique pendant les quatre premiers siècles de l'ère chrétienne.
2. Tristesse d'Olympio (V. Hugo), musique de M. J. O'Kelly, scène chantée par M. Archainbaud.
3. Étude sur le quatuor, lecture faite par M. Sauzay.
   (Fragments d'Haydn, Mozart et Beethoven, exécutés par MM. Sauzay père et fils, Mas et Franchomme.
4. Audition de trois compositions de M. O'Kelly.
   A. — Vieille chanson du jeune temps, chantée par M. Archainbaud.
   B. — Chant du soir, berceuse extraite de Paraguassû.
   C. — Faisons un rêve (V. Hugo), poésies chantées par Mlle A. Roulle.

Nota. Le manuscrit de M. Salvador Daniel, n'étant pas parvenu au Comité de la rédaction, n'a pu être inséré dans le présent Bulletin.

Les fragments lus par M. Sauzay sont tirés de l'ouvrage publié, ayant le même titre que ci-dessus.

24e SÉANCE.

30 MARS 1867.

SOMMAIRE :

1. Trio pour piano, violon et violoncelle, de M. Bazzoni, exécuté par Mme Bazzoni et MM. White et Dragonne.
2. Histoire de l'impression de la musique, principalement en France, par M. J. B. Wekerlin (1re partie).
3. Choix d'œuvres composées par M. Magner.
   A. — Air d'un opéra inédit (Cathy), chanté par Mlle Marie Magner.
   B. — Chant funèbre à la mémoire d'Onslow, exécuté par M. Nicot.
   C. — Romance sans paroles pour piano, exécutée par Mlle Marguerite Magner.

HISTOIRE DE L'IMPRESSION DE LA MUSIQUE, PRINCIPALEMENT EN FRANCE.

PAR J. B. WEKERLIN.

(1re *partie*).

Avant de parler des moyens de reproduction de la musique par l'impression ou la gravure, il est nécessaire de dire un mot des plus anciennes notations parvenues jusqu'à nous. Ce sujet ne sera qu'effleuré, quoiqu'il soit l'introduction naturelle et même indispensable de cette étude. On trouvera d'ailleurs, dans le *Bulletin* du 22 décembre dernier, des détails plus étendus sur les notations, dans l'intéressant mémoire de M. Gevaert.

« Les peuples les plus anciens de l'Orient ont laissé des monuments qui constatent que la notation musicale était employée chez eux dès les temps les plus reculés de l'histoire. De temps immémorial aussi, les habitants de l'Inde et de la Chine ont écrit leurs chants avec des signes de notation pris dans l'alphabet ou dans les caractères radicaux de leur langue » (1).

Nous n'avons malheureusement pas de documents sur la notation de l'ancienne Égypte, quoiqu'il soit permis de croire que ses habitants possédaient des caractères pour exprimer les inflexions de la voix (2).

Les Grecs notaient la musique avec les caractères de leur alphabet; selon Forkel, ils employaient pour cela plus de mille six cents vingt signes différents. D'après les recherches récentes de M. Westphal et d'autres savants, ce chiffre paraît être très-exagéré.

De toute façon, les Romains ont été plus sobres que leurs modèles, et, selon Boëce (ve siècle), l'ancienne notation latine ne se composait que des quinze premières lettres de l'alphabet.

Saint Grégoire se servit de ce système pour son *Antiphonaire* (comme avait fait *saint Ambroise*); il le simplifia, en ce sens, qu'il ne fit usage que des sept premières lettres, qu'on répétait en caractères minuscules pour désigner l'octave supérieure (3).

Cette notation par lettres fut suivie d'une autre appelée *neumes:* c'est

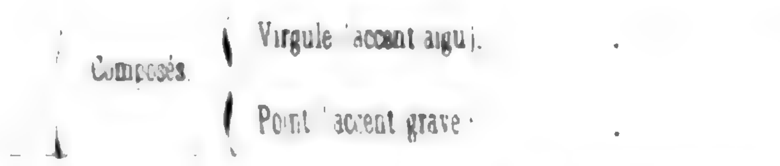
(1) E. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 150.

(2) *Lettre à M. Dacier, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés chez les Égyptiens, etc.*, par Champollion jeune. Paris, Didot, 1822.

(3) Danjou, *Revue de la musique*, année 1847, p. 260.

TABLEAU SYNOPTIQUE

indiquant la transformation des neumes en notes carrées du XII.e siècle



Les manuscrits d'où ont été extraits les principaux signes de ce tableau sont : l'Antiphonaire de S.-Gall, du VIII.e siècle; le Rouleau de la Bibl. de la Minerve, à Rome; le Rituel de Monza, le Missel de Worms; la lettre de Reginon de Prum à Rathbode, de la Bibl. royale de Bruxelles; l'Antiphonaire de Montpellier, du IX.e siècle; le Missel d'Aquilée, de la Bibl. de Santa-Croce, et celui de la Bibl. Ottobona, cote N.o 576, du X.e siècle; le Missel, daté de 1044, de la Bibl. Vallicellane; l'Anthiphonaire des Archives de Monza, et plusieurs autres de la Bibl. nationale de Paris, du XI.e siècle; des Missels, des Antiphonaires et d'autres livres liturgiques des bibliothèques d'Italie, de France et de Belgique, du XII.e siècle.

Audi — tellus audi magni maris limbus audi homo audi omne quod uiuit sub sole ueniet prope est —

in gentem & regnum contra regnum & terremotus magni per loca pestilentiae & fames de caelo terrores bella —

& hinc uix ulla fides diuidens dulcissima fratres heu fraus dolus & dira cupido iam regnat in toto mundo —

Lith Lefebvre Ducrocq Lille

Prose des Morts Bibliothèque de Montpellier

Xe SIÈCLE

une combinaison de virgules, de points et de petits traits diversement contournés, séparés ou liés entre eux (voyez pl. 1re). D'après M. Danjou : « on appelait *neume*, *neuma* ou *neoma* un signe *simple* ou *composé* qui représentait, dans le premier cas, un son isolé ou la réunion de deux sons; dans le second, trois, quatre, cinq et même six sons. Le principe même de la notation en neumes consistait dans de certaines règles ou formules pour grouper plusieurs sons et les figurer par un seul signe, et c'est ce principe qui a donné lieu plus tard à l'emploi des notes liées dans la notation de la musique mesurée. »

Quant à l'origine des neumes, M. de Coussemaker la fait dériver des *accents*, qui sont la modification de la voix dans le ton et la durée; selon lui, l'honneur de cette invention revient aux Grecs, et il la fixe à une époque voisine de l'ère chrétienne.

Le plus ancien livre connu de *chant noté* paraît être l'*Antiphonaire de saint Gall* (fin du VIIIe siècle); on ne peut donc assigner qu'une époque approximative à la naissance des neumes.

Un fait, confirmé par les monuments, c'est que, même après l'apparition du système de notation attribué, à tort ou à raison, au moine de Pompose *Guido d'Arezzo*, qui écrivait à la fin du Xe siècle, on continuait à noter en *neumes primitifs* durant les XIe et XIIe siècles. Cela n'a rien d'étonnant : tout perfectionnement, quelqu'utile ou quelque réel qu'il soit, met souvent des siècles à remporter la victoire sur la routine. Il faut considérer également que, au temps de Guido, les livres de science ou les livres en général, n'existant qu'à l'état de manuscrits, ne pouvaient se répandre vivement et acquérir par là une popularité méritée.

Les *neumes primitifs* écrits sans lignes et sans clés, comme on en voit des exemples dans la pl. 1re, subissent un perfectionnement au commencement du Xe siècle par l'addition d'une ligne horizontale (voyez pl. 2), qui, ayant une note fixe comme point de départ, assignait aux autres notes une hauteur déterminée (1). L'apparition de cette ligne unique, à laquelle Guido ajouta successivement trois autres lignes, peut être considérée comme l'origine de la *portée* qui sert actuellement à la notation musicale.

Guido fait aussi précéder l'une de ses lignes additionnelles de la lettre F, indiquant la clef de *fa*, et de la lettre C (clef d'ut), ce qui était sans contredit un grand perfectionnement.

A partir de l'époque de Guido d'Arezzo, les neumes subissent une transformation caractéristique, en se convertissant en notes carrées.

(1) Je dois à la gracieuse obligeance de M. de Coussemaker ces deux planches de *neumes*, tirées de son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*.

Toutes les notations dont il vient d'être question avaient probablement une valeur de durée en même temps qu'elles exprimaient des intonations; mais les recherches des savants s'accordent bien moins là-dessus qu'en ce qui concerne l'intonation.

Francon de Cologne, qui vivait au XIe siècle, parle un des premiers, sinon le premier, d'un chant mesuré. A partir de là apparaît cette tête de Méduse : *la notation proportionnelle*, accumulation de systèmes plus bizarres les uns que les autres, qui ont mis à la torture l'esprit des savants.

Hâtons-nous de dire cependant que les publications érudites de MM. Fétis, Nisard, Danjou, de Coussemaker, Tesson, des abbés Cloet et Raillard, etc., ont répandu un grand jour relatif sur ces questions ardues. M. de Coussemaker a eu la patience de classer et de commenter ces systèmes avec un talent incontestable. Il faut citer également en ce lieu les travaux estimés du Père Lambillotte, savant jésuite, qui n'a eu que le tort de composer de la musique.

Dans le courant du XVIe siècle, on simplifia la notation; mais ce n'est que vers la fin de ce même siècle qu'on la débarrassa de ces combinaisons ridicules que les compositeurs y avaient introduites comme à plaisir.

Nous arrivons à la reproduction de la musique par l'impression, véritable objet de ce mémoire.

La gravure sur bois, quant aux images, avait précédé de longtemps l'impression des lettres isolées : on conserve même à la bibliothèque royale de Bruxelles une de ces gravures datée de 1418. Elle représente la Vierge et l'Enfant-Jésus.

Sur ces anciennes gravures se voient quelquefois des lettres ou mêmes des phrases entières de texte; mais ces lettres ou ces phrases sont gravées d'une pièce et non en caractères isolés. La *xylographie* a dû nécessairement amener l'imprimerie par l'analogie du procédé; mais l'idée des caractères isolés était un trait de génie.

L'immense influence que l'invention de l'imprimerie exerça sur les progrès de la littérature, des sciences, et par suite sur la civilisation, s'étendit aussi à la musique, qui eut sa glorieuse part au soleil. On peut s'en rendre compte par la prodigieuse quantité d'ouvrages sur la musique, parus dans le courant du XVIe siècle (1).

En 1765, Fournier le Jeune publia un *Traité historique et critique*

(1) Forkel, dans son *Histoire de la Musique*, t. II, p. 518, observe que l'ouvrage de Tinctoris, *Terminorum musicæ diffinitorium*, publié selon lui en 1483 (selon M. Fétis

sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique. Cet in-4° est le premier jalon posé en France touchant cette question ; aussi a-t-il été largement utilisé (en ce qui concerne l'impression de la musique en France) par M. *Anton Schmid* dans son ouvrage intitulé : *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des musiknotendruckes mit beweglichen metalltypen, etc.*, C'est-à-dire : *Octavien Petrucci, le premier inventeur de l'impression des notes de musique avec des types mobiles en métal, etc.* Vienne, 1845.

Ce volume in-8° est le plus important qu'on ait publié jusqu'à ce jour concernant la musique imprimée; il est fait avec autant de conscience que de patience et d'érudition.

M. Schmid attribue à Pétrucci seul l'invention des caractères mobiles de la musique. Observons d'abord que cette invention n'était qu'une conséquence forcée de l'invention de l'imprimerie.

Il eut été bien étonnant que ces artistes de talent nommés *Guttemberg*, *Schoffer* et *Fust* n'eussent pas songé aux caractères de musique à une époque où les ouvrages théologiques étaient en si grande estime, ce que témoignent d'ailleurs les premières impressions sorties de la main de ces hommes de génie.

En effet, nous voyons apparaître dès 1457 un *Psautier* in-folio, imprimé sur vélin, en caractères gothiques. Il est dû à *Jean Fust* et *Pierre Schoffer* (1) ce que témoigne la souscription suivante, qui se trouve à la fin de l'ouvrage :

Presens spalmorum (sic) *codex venustate capitalium decoratus rubricationibusque sufficienter distinctus, ad inventione artificiosa imprimendi ac caracterizandi absque calami ulla exaratione sic effigiatus et ad Eusebiam* (2) *dei industrie est consummatus, per Johannem Fust civem Maguntinum et Petrum Schoffer de Gernszheim,*

Le présent recueil (ou livre) de psaumes, décoré par la beauté de ses majuscules, et suffisamment rendu clair par des rubriques (3), a été ainsi exécuté selon l'ingénieuse invention d'imprimer et de faire des caractères sans aucun travail à la plume, et parachevé industrieusement pour favoriser la piété envers Dieu, par Jean

en 1476) est probablement le premier ouvrage imprimé sur la musique. C'est toujours le plus ancien dictionnaire de musique connu; il ne renferme pas de notes de musique.

(1) Ce nom se présente avec de nombreuses variantes d'orthographe; ainsi on trouve *Schœffer, Schoffer, Schaeffer, Schoiffer, Schoifher*. Dans les deux éditions en question, du Psautier, il est constamment écrit *Schoffer*.

(2) *Eusebiam*, mot latin inusité, reproduction du grec Ευσέβεια.

(3) Parties imprimées en rouge.

anno domini millesimo CCCCLVIJ *in vigilia Assumptionis.*

Fust, citoyen de Mayence, et Pierre Schoffer de Gernsheim (1), en l'an du Seigneur mille quatre cent cinquante-sept, la vigile de l'Assomption.

C'est le premier livre imprimé *avec date certaine*, et probablement l'un des premiers imprimés avec des caractères mobiles en fonte, les impressions antérieures s'étant faites avec des caractères en bois.

Dans ce Psautier *noté*, les portées ont cinq lignes généralement, quelquefois quatre; la notation ainsi que les portées sont à la main; on n'avait donc pas encore de caractères de musique pour la typographie; car, en s'en servant, on eût considérablement abrégé le travail (voyez pl. 3, fig. *a*).

Dans le Psautier de 1490, qui est de Schoffer seul, la musique est imprimée d'un bout à l'autre de l'ouvrage (pl. 3, fig. *b*). Les portées, qui ont quatre lignes, sont imprimées en rouge, ce qui a nécessité une seconde opération pour l'impression des notes en noir. De temps en temps, on trouve de petites lignes verticales en rouge pour indiquer le repos des phrases; ces lignes sont faites à la main.

Voici la souscription du dernier feuillet de ce Psautier :

Presens psalmor codex venustate capitalium decoratus rubricationibusque ac notis sufficienter distinctus (2) *ad inventione artificiosa imprimendi ac caracterizandi : absque alla calami exaratione in nobili civitate Maguntina hujus artis inventrice elimatriceque* (3) *prima sic effigiatus et ad laudem Dei ac honorem sancti Benedicti per Petrum Schoffer de Gernsheim est consummatus anno domini*

Le présent recueil de psaumes, décoré par la beauté de ses majuscules et suffisamment éclairci par des rubriques et des notes, a été ainsi exécuté, selon l'ingénieuse invention d'imprimer et de faire des caractères, sans aucun travail à la plume, dans la ville de Mayence, qui a inventé et perfectionné la première cet art, et parachevé à la louange de Dieu et l'honneur de saint Benoît, par

(1) *Gernsheim*, petite ville du pays de Darmstadt. Schoffer était clerc du diocèse de Mayence.

(2) *Distinctus* doit se traduire par *éclairci*, par opposition à *decoratus*, décoré. *Distinctus*, en latin ordinaire, se prend bien quelquefois pour orné; mais, comme des notes ne servent pas à orner un livre à la façon des majuscules ornées, que les parties imprimées en rouge servaient à se retrouver dans la lecture, on ne peut avoir de doute sur l'interprétation de ce mot.

(3) *Elimatrix* n'est guère usité, on peut le traduire par *ayant perfectionné* ou *appliqué*.

M. CCCC. XC. *ultima die mens augusti.*	Pierre Schoffer de Gernsheim, l'année du Seigneur 1490, le dernier jour du mois d'août.

Non-seulement ce Psautier de 1490, mais bien des Missels antérieurs à 1500 que j'ai examinés à la Bibliothèque impériale ont la notation imprimée en caractères mobiles.

A l'article *Petrucci*, de la *Bibliographie des musiciens*, M. Fétis cite le *missel de Würtzbourg*, 1484, dont la notation est imprimée. Dans cette même note, M. Fétis dit que le système d'impression à deux tirages *imaginé par Petrucci* fut le premier qu'on adopta. Ce fut le premier, en effet, mais ce n'est pas Petrucci qui l'imagina, car le Psautier de Schoffer (1490) est à deux tirages, et je pencherais volontiers à croire que le missel de Würtzbourg a été imprimé par le même procédé.

Les caractères de notes du Psautier de 1490 ne sont pas en bois, mais bien en fonte. En s'initiant un tant soit peu aux procédés de la typographie, on acquiert bien vite la conviction que l'alliance des caractères en bois avec ceux en fonte (de même grandeur) eût présenté d'assez grandes difficultés, et surtout des inégalités sensibles. La netteté des notes de musique de ce Psautier et leur parfaite harmonie de forme ou de structure avec les caractères gothiques qui les entourent ne peuvent laisser le moindre doute sur l'identité du procédé employé.

Qui nous dit que ce ne fut pas le second fils de Schoffer qui fit ces caractères de musique; M. Schmid (1) le cite comme un très-habile graveur de poinçons de musique. En 1512, il quitta Mayence (2), après avoir vendu la maison paternelle, et, emportant son outillage, il exerça successivement son état d'imprimeur à Worms en 1527, à Strasbourg en 1530, à Venise en 1541.

(1) Schimd, *Ottaviano dei Petrucci, etc.*, p. 171.

(4) Dans cette même année 1512, ce fils Schoffer publia à Mayence un Recueil de chansons dont voici le curieux titre : *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten, ein Theil mit zweien Stimen zu zwicken, und die dritte darzu singen, etlich ohn Gesang mit dreien*, von ARNOLT SCHLICKEN, *Pfalsgravischem churfürstlichem Organisten tabulirt, und in den Truck in der ursprunglichen Stadt der Truckerei zu Meintz wie hie noch volgt verordnet.*

Après la page 82 il y a : Getzuckt zu Mentz durch Peter Schoffer uff sant Matheis abend, anno M. D. XII. L'avant-propos du compositeur est daté de 1511. Traduction : *Tablatures de quelques cantiques et chansons pour l'orgue et le luth, quelques-unes pour être pincées à deux parties en chantant la troisième, quelques autres sans chant à trois parties, mis en tablature par Arnold Schlicken, organiste du comte palatin et prince électeur. Imprimé, comme il est dit plus loin, dans la ville de Mayence, berceau de l'imprimerie, par Pierre Schoffer, le soir de la Saint-Mathieu*, 1512.

Schoffer fils, à partir de 1512, a publié beaucoup d'ouvrages de musique cités par M. Schmid, tous devenus rarissimes.

Une étude attentive du Psautier de 1490 nous mène à la conclusion que M. Schmid se trompe en avançant qu'antérieurement à Petrucci on ne s'était servi que de caractères en bois pour imprimer les notes de musique.

Les *fac simile* des Psautiers de 1457 et 1490 (pl. 3, fig. *a* et *b*) indiquent l'époque de la transformation du caractère de bois en caractère de fonte, quant aux notes de musique. On va voir que la forme nouvelle des notes n'est pas non plus une invention de Petrucci.

Un Traité de *Gafori*, imprimé à Milan en 1496 par Jean-Pierre de Lomatius, pour le compte de Guillaume Signerre de Rouen, a pour titre *Practica musice Franchini Gafori Laudensis*. Cet ouvrage est absolument le même que *Musice utriusque cantus practica excellentis Franchini Gafori Laudensis*, *Brescia*, 1497.

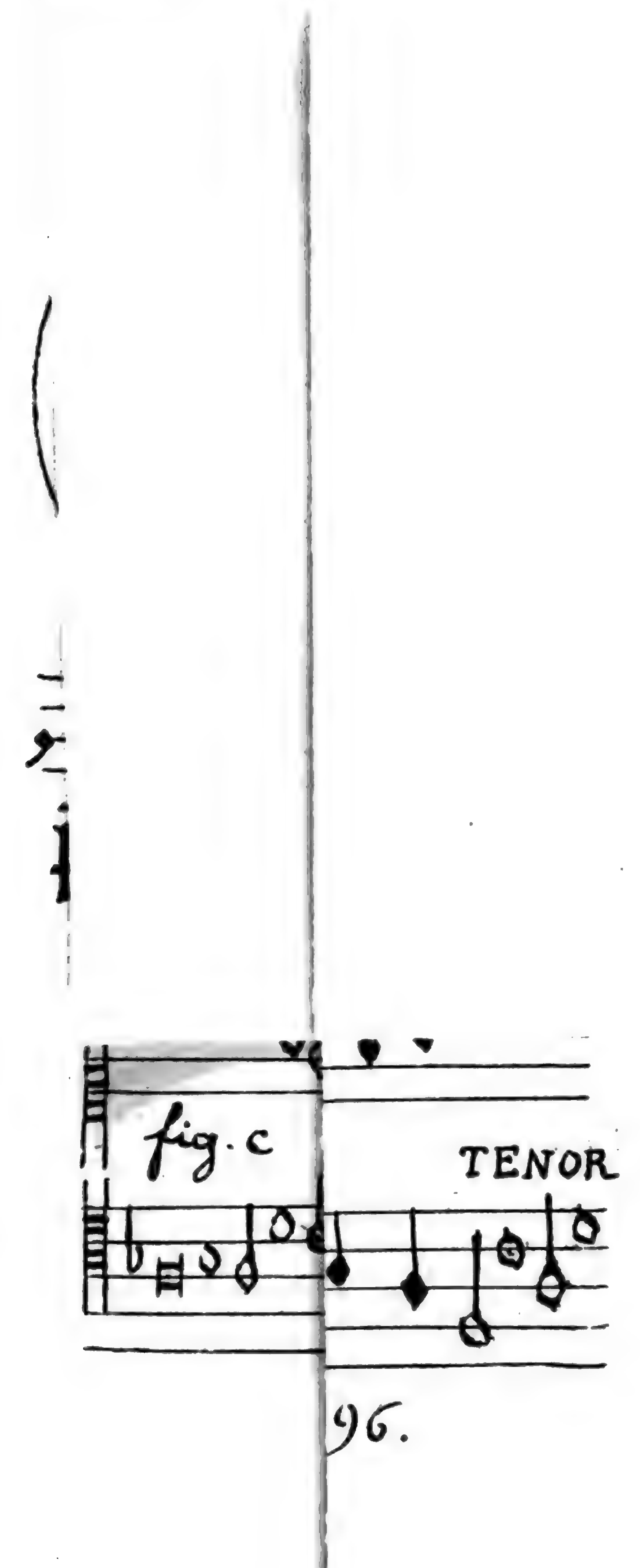
L'édition de Milan est bien plus belle que celle de Brescia, quoique antérieure (1).

Les caractères de musique de ces deux éditions sont en taille de bois *d'une seule pièce* et non en caractères de bois mobiles. Les italiens, c'est-à-dire les compatriotes de Petrucci, se servaient donc encore des caractères de bois pour la musique à une époque où Schoffer imprimait depuis plusieurs années avec des caractères de fonte. Or, pour arriver à ces caractères de fonte, il fallut se servir du même procédé qu'employa infailliblement plus tard Petrucci, savoir : faire des poinçons, frapper des matrices avec ces poinçons, puis se servir de ces matrices pour y couler les caractères nécessaires à l'impression.

Les notations dans Gafori sont en rondes, blanches, noires, croches; le point existe comme prolongation des notes; bref, cette musique est facile à lire, puisqu'il ne lui manque que les barres de mesure pour ressembler à la nôtre (voir pl. 3, fig. *c*). Cette forme de notes, appelées *notes figurées*, existait donc avant Petrucci, comme il existait avant lui des poinçons de musique.

Que Petrucci fût un habile graveur, cela est certain; ses notes et ses portées sont infiniment mieux formées que celles du Traité de Gafori, (très-imparfait sous ce rapport). On peut donc accorder sans restriction à l'artiste de Fossombrone l'exécution des plus beaux poinçons de notes de son époque.

(1) Le premier ouvrage imprimé de Gafori s'appelle : *Clarissimi et præstantissimi musici Franchini Gafori Laudensis theoricum opus musicæ disciplinæ*. Naples, 1840. Je n'ai pu trouver ce traité dans les bibliothèques de Paris.



96.

Le privilége dans lequel Petrucci s'intitule lui-même *homme très-ingénieux* et *inventeur d'un procédé nouveau*, ne doit influer en rien sur une question de cette importance.

Petrucci, né le 18 juin 1466 à Fossombrone, petite ville des États de l'Église, fit ses études pratiques de graveur et de typographe à Venise, où l'on imprimait avec succès dès l'invention de cet art. Le privilége accordé à Petrucci est daté de 1498; le voici :

Serenissimo principe, et illustrissima signoria siando fama celebratissima vostra serenità cum sue concessioni et privilegj invitare, et excitare li inzegni ad excogitare ogni di nove inventioni qual habiano essere a comoditd, et ornamento pubblico da questa invitado OCTAVIANO DE I PETRUCCI DA FOSONBRONE *habitator in questa inclyta cità homo ingeniosissimo cum molte sue spexe, et vigilantissima cura ha trovado quello che molti non solo in Italia, ma etiandio de fuora de Italia za longamente indarno hanno investigato che e stampare commodissimamente canto figurado. Et per consequens molto più facilmente canto fermo : cossa precipue a la religion christiana de grande ornamento et maxime necessaria : pertanto el soprascripto supplicante recorre a li piedi de vostra illustrissima Signoria, supplicando quella per solita sua clementia, et benignità se degne concederli de gratia special chome a primo inventore che niuno altro nel dominio de vostra signoria possi stampare canto figurado ne intaboladure d'organo et de liuto per anni vinti ne anche possi portare ne far portar o vender dicte*

Prince sérénissime et très-illustre seigneurie (sénat), comme il est universellement connu que votre Sérénité cherche, par des concessions et des priviléges, à inviter et à exciter les talents pour qu'ils produisent chaque jour de nouvelles inventions pour la commodité et l'ornement du public, invité par cette renommée, *Octavien des Petrucci*, de Fossombrone, demeurant en cette illustre cité (Venise), homme très-ingénieux, a inventé, grâce à de grands travaux et de beaucoup de dépenses, ce que bien des personnes, tant en Italie que hors, ont cherché vainement à inventer, à savoir, l'art d'imprimer très-aisément le chant figuré, et par conséquent encore plus aisément le plain-chant, chose d'un grand intérêt pour la religion chrétienne, d'un grand ornement pour elle, et même tout à fait nécessaire. C'est pourquoi le suppliant susnommé a recours à votre illustrissime Seigneurie, en priant qu'avec sa clémence et sa bénignité habituelles elle veuille bien lui concéder la grâce spéciale, comme à un premier inventeur, afin que nul autre, dans les domaines de votre seigneurie ne puisse impri-

cosse in le terre et luogi de excelsa vostra signoria stampade fuora in qualunque altro luogo sotto pena de perdere dicte opere stampade per altri aver portade de fuora et de pagare ducati diese per chadavena opera laqual pena sia applicata per la mita a la franchation del monte novo et questo dimanda de gratia singular a vostra illustrissima signoria a la qual sempre ricomando. — 1498 *Die* XXV *maij,*

Quod suprascripto supplicanti conceditur Prout Petit.

Consilarij :

Ser Marinus Leono. — Ser Jeronimus Vendramens. — Ser Laurentius Venerio. — Ser Dominicus Bollani.

mer du chant figuré ni tablature d'orgue et de luth pendant vingt ans, et ne puisse mettre ni faire mettre en vente lesdites choses dans les terres et lieux de l'illustrissime seigneurie, imprimées au dehors en quelque lieu que ce soit, sous peine de perdre lesdits ouvrages imprimés par d'autres ou importés du dehors ; et à payer 10 ducats pour chaque ouvrage, laquelle amende sera appliquée moitié à l'affranchissement du nouveau mont (de piété?). Voilà ce qu'il implore de la grâce sans pareille de votre seigneurie illustrissime à laquelle toujours il se recommande.

Ce jour 25 mai 1498.

On accorde au suppléant ce qu'il demande. Prout Petit.

Les conseillers :

Ser Marino Leoni, ser Jérôme Vendramin, ser Laurent Venier, ser Dominique Bollani.

M. Schmid indique en première date, pour les impressions de Petrucci, un *Recueil de trente-trois mottets* parus à Venise en 1502, puis vinrent des messes de *Josquin des Prés*, d'*Obrecht*, de *Brumel*, de *Ghiselin*, de *Pierre de la Rue*, d'*Agricola*, etc. A cela il faut joindre des Recueils de *frottole* (airs de vaudevilles ou chansons des rues), puis encore des recueils de mottets (1).

(1) M. Fétis, à l'article *Petrucci*, dit dans sa note que Fournier le Jeune *n'entend rien au sujet qu'il traite*, à propos de son *Traité historique et critique sur les caractères de la musique*. Ce jugement est peut-être un peu sevère, car Fournier était graveur et typographe, et il a suffisamment prouvé dans ses différents ouvrages sur l'imprimerie qu'il connaissait son métier à fond. Il ignorait en effet l'existence et les mérites de Petrucci, car il n'en parle pas; mais, quant à ce qui concerne les anciens graveurs de musique français, c'est dans son ouvrage qu'ont été puiser tous les biographes de *Hautin*, *Guillaume Le Bé*, *N. Duchemin*, *R. Granjon*, *J. de Sanlecque*, les *Ballard*, etc. Lottin fait un grand éloge de Fournier le Jeune, qui créa à lui seul son établissement de fonderie en faisant ses poinçons, matrices, moules, etc.

Dès 1505, un célèbre joueur de luth du nom de *Marco da l'Aquila* demandait également un privilége à la sérénissime république de Venise pour l'impression de tablatures de luth.

Dès cette époque également, sinon antérieurement, *Œglin de Reutlingen*, imprimait à Augsbourg, avec des caractères de musique qu'il avait gravés en cuivre. Le premier ouvrage renfermant des notes de musique publié par cet artiste a pour titre : *Melopoiæ sive harmoniæ Tetracenticæ super* XXII *genera carminum Heroicorum, Elegiacorum Lyricorum et Ecclesiasticorum Hymnorum, per Petrum Tritonium*, etc. Augsbourg, 1507, in-folio. Les portées de musique ont cinq lignes; elles ont été imprimées avant les notes, c'est-à-dire que le tout s'est fait en deux opérations (1).

En 1526, les *Juntes* dont le nom devint l'un des plus illustres parmi les imprimeurs du XVIe siècle, firent paraître à Venise les messes de *Josquin des Prés*. Ce rare et précieux recueil a été acquis par la Bibliothèque impériale; il provient de M. Adrien de La Fage. On peut croire avec quelque probabilité que cette édition importante des *Juntes* a été faite avec les caractères de Petrucci. Jusqu'en 1523, époque où s'arrêtent les productions de cet artiste,aucun graveur de types de musique ne s'est fait connaître en Italie, et l'on peut supposer avec vraisemblance qu'à la mort de Petrucci, peut-être même avant, les Juntes avaient acquis son outillage pour la musique, en entier ou en partie.

Ici nous entrons dans le domaine des graveurs français, qui, s'ils n'ont pas eu l'honneur de graver et de fondre les premiers caractères de musique, ne restèrent pas en arrière sur les autres pays,quant à la propagation de la gravure des notes, et rivalisèrent dignement avec l'Allemagne et l'Italie.

PIERRE HAUTIN ou HAULTIN, graveur, fondeur et imprimeur à Paris, dans la première moitié du XVIe siècle, doit être considéré comme le créateur de l'impression de la musique en France. On ignore la date exacte de sa naissance; quant à sa mort, M. Fétis la met à 1580, date qui me paraît douteuse. Quoi qu'il en soit, on sait que Pierre Hautin établit ses premiers poinçons de musique en 1525. Il grava dès son début différentes grosseurs de notes. La note et les filets (fragment de portée) se trouvaient sur le même poinçon, différant en cela du procédé de Petrucci, dont l'impression se faisait en deux fois, comme on l'a dit, les portées puis les notes.

(1) *Le Bibliophile illustré*, Londres, 1861, n° 2, p. 19 : *Les premières notes de musique fondues et imprimées par Ehrhard Œglin.*

Les caractères de Hautin ont moins d'élégance que ceux de Petrucci, il est vrai; pourtant ils se distinguent par une grande netteté.

Dans le Catalogue de Lottin, P. Hautin n'est cité comme imprimeur qu'à partir de 1549. Il était natif de La Rochelle, et paraît être retourné au lieu de sa naissance vers la fin de ses jours, d'après le titre des deux Recueils suivants : *Jean Pasquier, la lettre profane des chansons des meslanges d'Orlando changée en lettre spirituelle à quatre, cinq et huit parties, à La Rochelle, Pierre Haultin*, 1575 *et* 1576. — *Jean Pasquier, cantique et chansons spirituelles pour chanter soubz la musique des chansons profanes d'Orlando de Lassus à quatre et cinq parties, à La Rochelle, Pierre Haultin*, 1578.

Une édition des *Psaumes de David*, publiée par Pierre Hautin, porte la date de 1567, tandis que les *Motets d'Orlando de Lassus* (in-4° oblique), parus en 1576, ont la signature de Robert Hautin, fils du précédent, ce qui fait supposer que Pierre Hautin, s'étant établi à La Rochelle, avait cédé son établissement de Paris à son fils.

Cet artiste habile (P. Hautin) contribua puissamment à répandre la musique en France à une époque où l'imprimerie, quoique inventée depuis un demi-siècle, n'avait encore fourni qu'un nombre limité d'ouvrages de musique (1) et se trouvait presqu'à l'état d'enfance, comparée aux progrès qu'elle avait déjà réalisés pour les lettres. Pierre Hautin imprimait non-seulement avec ses caractères de musique, mais il en vendait des assortiments à ses confrères imprimeurs.

Parmi ces derniers on distingue surtout *Pierre Attaignant*, à Paris ; *Jacobus Modernus de Pinguento*, à Lyon ; *Tylmann Susato*, à Anvers.

La ville de Lyon, qui a toujours tenu une place importante dans l'imprimerie dès son origine, possédait, outre le *Jacques Moderne* que nous venons de citer, et qui était compositeur de musique et imprimeur à la fois, *Godefroy* et *Marcelin Beringen*, éditeurs des *Cinquante psaumes de David*, mis en musique *Bourgeoys* en 1547 (2). Puis parut dans la même ville *Robert Granjon*, graveur et fondeur de caractères, vers 1572, nous en parlerons plus loin.

Pierre Attaignant, artiste habile et laborieux, sut faire valoir les premiers poinçons de Hautin, en donnant au public une suite nombreuse d'éditions musicales. L'une des plus remarquables est la belle collection de *Chansons musicales à quatre parties*, Paris, 1530, petit

(1) Abstraction faite des publications de Petrucci.

(2) Ajoutons à ces noms d'imprimeurs de musique lyonnais ceux de *Simon Gorlier, Guillaume Rouilly, Thomas Straton*.

in-4° gothique (1). Il y a dix livres dans cette collection ; le troisième e le neuvième livre portent la date 1529, le cinquième celle de 1528, ce qui ferait croire que cet ouvrage est le même que l'édition de 1527 citée par Brunet..

Les différentes suites de ces chansons se vendant séparément, tel ou tel livre pouvait s'épuiser plus vivement que les autres ; on en tirait de nouveaux exemplaires en changeant la date.

L'exemplaire de la Bibliothèque impériale de ces *Chansons musicales à quatre parties* contient à la fin un recueil de chansons à quatre voix de *Clément Janequin*, puis encore *deux livres de motets*.

La plupart de ces chansons ne portent pas de nom d'auteur. Les noms cités sont : *Beaumont* (2), *Claudin*, *Consilium*, *H. Le Heurteur*, *Lupi*, *Jennequin*, *Jacotin*, *R. Renes* (2), *Passereau*, *Dulot* (2), *Gascogne*, *Sohier*, *Ph. Deslouges*, *Hesdin*, *Vermont*, *Courtoys*, *J. de Berhefort* ou *Bouchefort* (2), *Robert Cochet* (2), *Françoys* (2) *Lybos* ou *Cybot* (2), *Ysore* ou *Ysoze* (2), *Moulu*, *Dorle*, *Ducroc* (2), *Mouton*.

A part les nombreux recueils de chansons édités par Attaignant, il y a encore de lui *un livre de Danceries à six parties, par Consilium*, 1543, petit in-4° oblong.

Avant d'aller plus loin, qu'il me soit permis d'ouvrir une large parenthèse.

Dès le commencement de ce travail, le désir et même l'espoir de retrouver quelques anciens poinçons de notes s'étaient présentés à mon esprit : en un mot, je rêvais un témoin authentique des premiers temps.

Il y avait pourtant de quoi se décourager, en lisant dans le *Traité de Fournier le Jeune* la note suivante : « Tous les poinçons, moules et matrices pour les notes de musique, achetés et rassemblés par les différents propriétaires des priviléges, étaient tellement tombés en discrédit, dans l'esprit même de la famille de M. Ballard, qu'à la mort du dernier privilégié ces objets ont été adjugés pour une somme au-dessous de deux cents livres. »

Heureusement que les *Observations de MM. Gando père et fils*, publiées en réponse au *Traité de Fournier le Jeune*, étaient là pour me donner quelque espoir. La vente dont parle Fournier le Jeune n'a dû se composer que d'anciens clichés hors de service et d'autre ferraille.

Or, le dernier Ballard imprimeur avait épousé Mme veuve Vinchon :

(1) *Tylmann Susato*, à Anvers, fit une contrefaçon de cet ouvrage en 1543 ; on voit que les contrefaçons belges ne datent pas d'hier.

(2) Non cités par M. Fétis.

ce Ballard est mort le 16 octobre 1825. L'imprimerie resta à sa veuve, qui continua d'imprimer, et mourut au mois de novembre 1829, laissant un fils de son premier mariage.

M. Vinchon, peintre distingué et célèbre, s'occupa bien plus de son art que de l'imprimerie qu'il eut en héritage de sa mère. Il mourut en 1855, après avoir cédé son établissement à MM. de Mourgues frères, propriétaires actuels.

C'est là que j'allai frapper.

Dans une première entrevue, on m'assura qu'il n'existait absolument rien des anciens caractères de musique des Ballard, que le tout avait été vendu comme ferraille et vieux cuivre par M. Vinchon avant la cession de son établissement.

Pourquoi ne pas l'avouer, les Alsaciens sont entêtés comme des. . . . . Bretons. Je renouvelai mes instances pour qu'on fît des recherches dans tous les coins et recoins de l'imprimerie. M. Charles de Mourgues, avec une grâce parfaite que je me plais à reconnaître, voulut bien donner des ordres en conséquence, et ces recherches furent couronnées d'un plein succès, car on trouva dans une vieille armoire deux sacs dont je vérifiai e contenu, et reconnus sans peine les poinçons de Guillaume Le Bé, avec une partie de ceux qu'y avaient joints successivement la longue génération des Ballard. Le nombre de ces poinçons est de cinq à six cents. Les séries n'en sont pas toujours complètes; mais tels que, ce sont des spécimens curieux dont j'ai fait reproduire les plus caractéristiques. Une des plus anciennes de ces séries se trouvait enveloppée dans un fragment du *Roman de la Rose* sur parchemin, manuscrit du xv[e] siècle, avec une miniature malheureusement dégradée. De nos jours on y regarderait à deux fois avant de se servir de pareilles enveloppes.

Il était indispensable d'expliquer la provenance de ces spécimens de notes, que nous placerons en leurs lieux respectifs, c'est-à-dire avec les graveurs auxquels elles sont attribuées par Gando, et sur la foi du procès-verbal qui fut fait le 30 novembre 1639, après le décès de Pierre Ballard. Ce procès-verbal est signé par Vitré, imprimeur du Roi et du Clergé de France, Blaisot, marchand libraire, et Jacques Cottin, fondeur en caractères. Tous les noms des graveurs qui ont travaillé à la musique des Ballard y sont cités à côté de chaque sorte de musique (1). On pourra comparer ces spécimens avec ceux reproduits par Gando, en 1766.

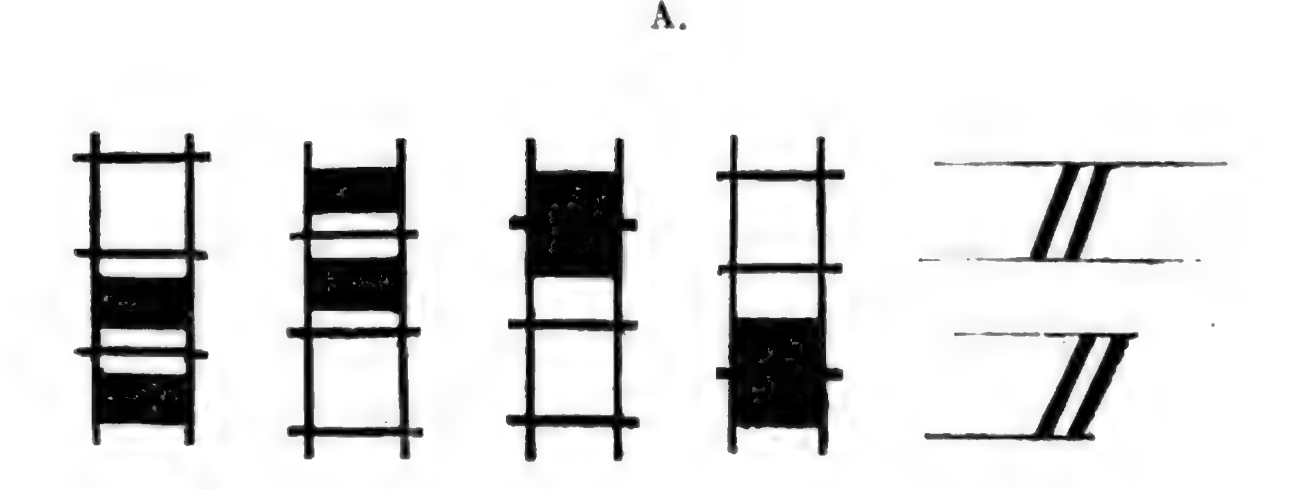
(1) *Observations sur le traité historique et pratique de M. Fournier le Jeune*, par MM. Gando père et fils, Berne et Paris, 1766, in-4°.

Guillaume Le Bé, graveur, fondeur et imprimeur, né en 1525 à Troyes, où son père possédait une papeterie assez importante, exerça son talent à Paris, entre les années 1539 et 1555 (1). D'après ces deux dernières dates, données par Lottin, celle de 1525, indiquée dans la *Biographie universelle* de Michaud, est inadmissible pour la naissance de Le Bé, puisqu'elle le ferait imprimeur à l'âge de quatorze ans.

Le Bé grava non-seulement des poinçons pour les notes en 1540, mais aussi des tablatures de luth (2) en 1544 et 1545. Il suivit en cela le procédé inventé par Hautin, en faisant adhérer à chaque note ou signe musical leur fragment de portée, ce qui n'exigeait qu'une seule opération au tirage.

Spécimens de Guillaume Le Bé.

A.

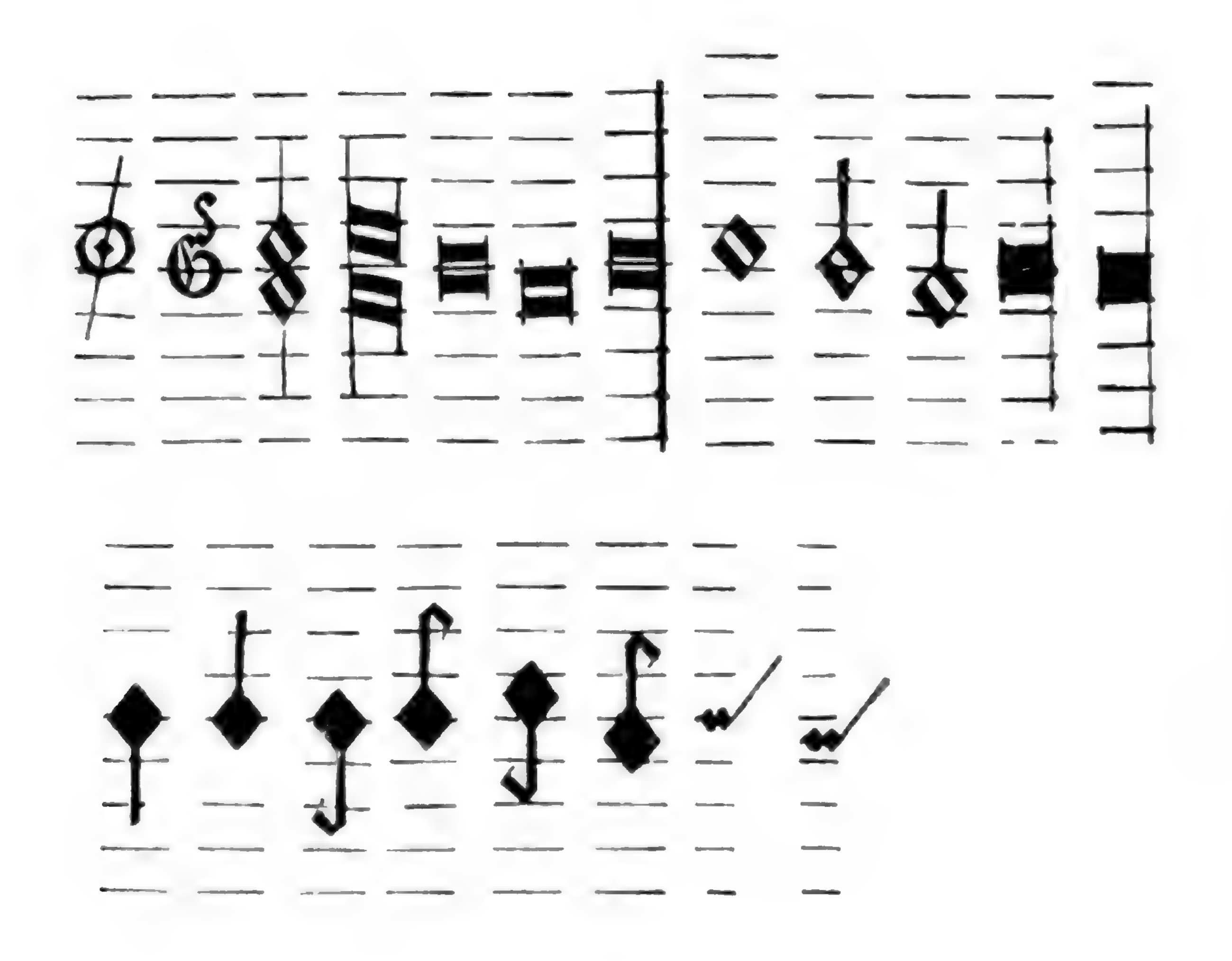


(1) *Catalogue chronologique des libraires et des libraires-imprimeurs de Paris, etc.* par Lottin. Paris, 1789.

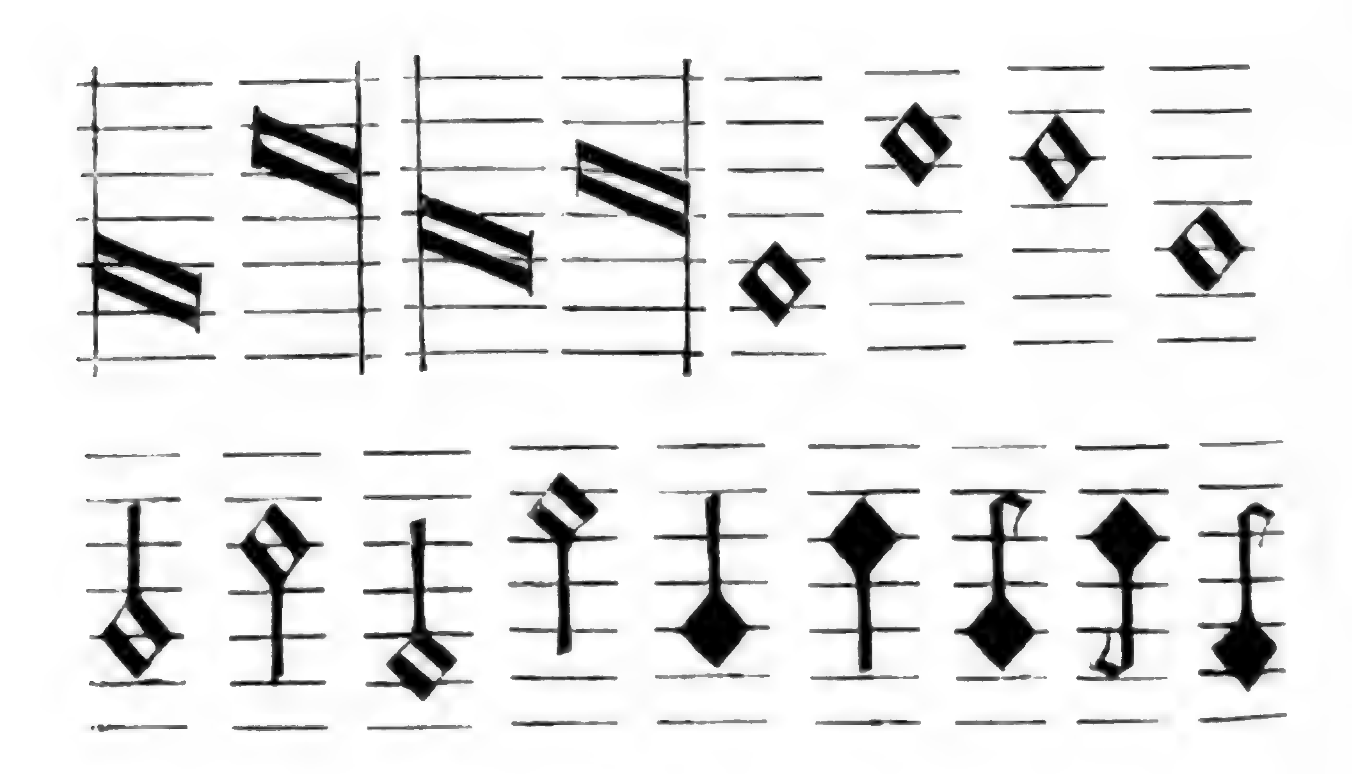
(2) *Tablature.* — On donnait ce nom à un système de notation appliqué plus spécialement aux pièces de luth, de théorbe, de guitare, de basse de viole, etc. On marquait sur plusieurs lignes parallèles, dont chacune représentait une des cordes de l'instrument, certaines lettres de l'alphabet : l'A indiquait la corde à vide; le B indiquait la pose du doigt sur la première touche depuis le sillet ; le C la seconde, etc., *Dictionnaire de musique* de Brossard.

Il y avait encore d'autre signes de *tablature*, sur lesquels M. Gevaert prépare un travail spécial.

B.



C.



D.



E.

La forme barbare des poinçons séries A et B, évasée aux deux bouts, nous induit à croire que c'était là le premier essai de Le Bé, peut-être même ces poinçons proviennent-ils de *P. Hautin*, l'antique créateur des caractères de musique en France.

Les petits caractères des séries D et E sont probablement postérieurs à Guillaume Le Bé. Ce graveur établit, entre 1554 et 1555, des poinçons où les notes étaient isolées, c'est-à-dire *sans portées*, ce qui nécessitait deux opérations : l'impression des portées d'abord, puis celle des notes par rentrées. Dans cette opération double de Le Bé, les portées elles-mêmes n'étaient pas d'une seule pièce, mais formées par un assemblage de filets appelés *cadrats*.

Ce procédé devait être, à peu de chose près, celui que nous avons cité à propos du *Psautier de Schoffer*.

Caractères isolés de Gillaume Le Bé.

D'après Gando, les petites notes et les petits signes ci-dessus doiven· être attribués à *Logis* (1), les grosses notes seulement sont de Le Bé (2).

Cet homme de talent fut choisi par François I pour exécuter les remarquables caractères orientaux qui ont servi aux impressions de Robert Étienne. Philippe II le chargea également de la fonte des caractères destinés à l'impression de la *Bible polyglotte d'Anvers* (1569), confiée à Ch. Plantin.

A la mort de Garamond, en 1561, Guillaume Le Bé, nommé arbitre de l'inventaire de cette superbe fonderie, acquit la plus grande partie des poinçons et matrices, qu'il ajouta à son fonds. On n'ignore pas que les Elzevirs imprimaient avec les caractères de Garamond.

Guillaume Le Bé mourut en 1598.

La famille des Le Bé fournit plusieurs générations de graveurs, fondeurs et imprimeurs. Guillaume Le Bé II, succéda à son père; puis vin-

(1) La note carrée de la deuxième ligne de ce spécimen a été mise à l'envers à la reproduction.

(2) Gando, *Observations sur le traité de Fournier le Jeune*, p. 9.

rent Henri Le Bé, libraire en 1581 ; Jacques Le Bé, imprimeur en 1610. Guillaume Le Bé III exerça de 1636 à 1685 ; il perfectionna les poinçons de musique. A son talent de graveur il joignait la connaissance des langues orientales. D'après Chaudon et Delandine, il donna ses soius à l'édition des *Figures de la Sainte-Bible*, *accompagnées de briefs discours*, du libraire Jean Leclerc, son beau-père.

Sa veuve lui succéda pour l'imprimerie, et il y eut après elle plusieurs demoiselles Le Bé s'occupant de gravure et du commerce de la librairie.

Nous parlerons plus loin des Ballard ; constatons, en attendant, que Guillaume Le Bé I leur fournit leurs premiers caractères de musique.

ROBERT GRANJON, graveur et fondeur de caractères, était né à Paris, où son frère aîné, Jean Granjon, exerçait déjà la librairie en 1506 (1). Robert quitta Paris pour aller s'établir à Lyon.

Les années actives de Robert Granjon furent de 1523 à 1573 ou même 1582. Cet homme de talent introduisit une modification caractéristique dans la forme des notes en les arrondissant, de carrées qu'elles étaient jusque-là.

Cette innovation se trouve dans l'ouvrage suivant : *Premier trophée de musique, composé des plus harmonieuses et excellentes chansons choisies entre la fleur et composition des plus fameux et excellens musiciens, tant anciens que modernes, le tout à quatre parties, en quatre volumes. — A Lyon, de l'impression de Robert Granjon*, 1559 (petit in-8° oblong).

Ce *Premier trophée* est suivi du *Second trophée*, qui est la continuation du même ouvrage. Les notes sont arrondies en bas seulement et le haut se termine en forme de flèche ; le poinçon porte la note et ses fragments de portée de chaque côté. Les paroles sont en *caractères de civilité* et s'harmonisent merveilleusement avec les notes. Au point de vue typographique, cet ouvrage est incontestablement l'œuvre d'un homme de talent. L'exemplaire de la Bibliothèque impériale n'est malheureusement pas complet, il y manque la partie de ténor. Voici l'*extrait du privilége* tel qu'il se trouve dans cette publication :

« Il ha pleu au Roy nostre sire, de donner privilège et permission à *Robert Granjon*, marchand libraire et imprimeur demeurant à Lion, d'imprimer chansons, messes, motetz en musique, tabulatures de lutz, guiternes et autres instrumens ; et sont faittes deffences à tous autres libraires, imprimeurs, tailleurs de caractères, sur certaines et grandes peines, de n'imprimer ou faire imprimer la musicque ne les tabulatures de lutz, guiternes et autres instrumens imprimées par ledit Granjon, ne sur ses copies, et ce jusques au terme de six ans, à commencer du jour

(1) *Catalogue chronologique*, de Lottin.

que lesdits livres seront achevez d'imprimer comme plus à plain est contenu par les lettres royaux sur ce despeschées à Paris le 12me jour de febvrier 1549 et signées Bassourdy. »

Les noms des compositeurs du premier et du second trophée sont : *Arcadelt, Boyvin, Cadeac, Certon, Claudin, Gentian* (1), *Godard, Gondeau* (1), *Gombert, Jaquet* (1), *Lupi second, Lupus, Maillard, Mornable, Philibert Jambe de Fer, Roussel, Sandrin, Viliers.*

Malgré l'amélioration réelle dans la forme des notes, inventée et mise au jour par R. Granjon, ses contemparains ne paraissent pas en avoir profité, puisque nous voyons, en 1765 et 1766, Fournier le Jeune et Gando se disputer la priorité de cette invention. Les publications musicales des XVIe et XVIIe siècles sont là d'ailleurs pour affirmer que l'on continua à se servir des notes carrées et en losange.

Robert Granjon fit des perfectionnements bien plus importants encore, en supprimant les ligatures et les signes si bizarres de la notation proportionnelle pour les ramener à la division binaire. L'usage de ces importants perfectionnements paraît ne dater que de 1559, soit que l'inventeur ne les eût faits qu'à cette époque, soit qu'il n'eût pas trouvé d'autres imprimeurs que lui pour se servir de ses nouveaux caractères.

Un autre recueil parut la même année chez Granjon, ce sont : les *Chansons nouvelles composées par Barthélemy Beaulaigne excellent musicien et par luy mises en musique à quatre parties, et en quatre livres.* Ce recueil est dédié à *Très illustre, haute et puissante princesse Madame Diane de Poictiers, duchesse de Valentinois, par Barthelemy Baulaigne, enfant de cueur en l'Eglise majeure de Marseille, son très obéissant serviteur, salut et prospérité.* Il y a même le portrait de Beaulaigne. L'épître dédicatoire est curieuse, sa longueur seule nous a empêché de la reproduire. Ces chansons de Beaulaigne sont suivies de *mottetz* à quatre, cinq, six, sept et huit parties. L'auteur continue à s'y appeler *excellent musicien.*

Granjon fut appelé à Rome par le pape, afin d'y graver et fondre des caractères pour un alphabet grec.

Dans un livre bien connu des bibliophiles, le *Directorium chori de Giudetti,* on lit : *Permissu superiorum, Romæ apud Robertum Gran Jon, Parisiens.,* 1582. Ce livre n'est point fait avec les caractères de Granjon, et, en admettant que cet artiste travaillât déjà en 1523, est-il probable que, passé octogénaire, il eût créé de nouveaux poinçons à Rome?

ETIENNE BRYARD, de Bar-le-Duc, inventa aussi des types nouveaux,

(1) Non cités par M. Fétis.

où certaines notes étaient arrondies et le système de notation simplifié. Est-ce à lui ou à Granjon que l'on doit réellement cette invention? M. Fétis hésite à se prononcer là-dessus, à l'article *Briard*. Après tout, ces deux artistes ont pu avoir la même idée, à moins qu'elle ne leur ait été suggérée par quelque compositeur de musique. Selon M. Fétis, ces derniers, bien longtemps avant les dates citées, se servaient déjà, dans la composition de leurs œuvres, de cette notation débarrassée des ligatures et autres inconvénients de la notation proportionnelle.

Un spécimen unique nous est parvenu en fait d'ouvrages de musique imprimés à Avignon durant sa splendeur, c'est-à-dire du temps où cette ville fut la résidence des papes. Ce livre, imprimé par Jean de Channay avec les caractères de notes arrondies de Briard, a pour titre : *Liber primus missarum Carpentras et sunt infrascripta :*

Prima : Si mieulx ne vient;
Secunda : A lombre dung buissonnet;
Tertia : Le cueur fut mien;
Quarta : Fors seulement.
Quinta : Encore irai je jouer.
1532.

Ce sont des messes d'*Eléazar Genet*, surnommé *Carpentras*.

Les notes de ce rarissime recueil nous montrent ce qu'était le perfectionnement de Bryard, quant à la forme des notes; ces dernières ne sont arrondies qu'en bas et le losange domine toujours.

Nicolas Duchemin, né à Provins au commencement du XVIe siècle, contemporain de Guillaume Le Bé, perfectionna l'art de la typographie musicale. Fils d'un graveur en caractères, il se fit aider dans ses recherches et tâtonnements par d'habiles artistes comme *Nicolas de Villiers* (fils de Thomas de Villiers, libraire à Paris, en 1529) et *Philippe Danfrie*, ou plutôt *Danfrif*. Ce graveur, né en Cornouailles (basse Bretagne), fut *tailleur général des monnaies de France*. « C'était, dit La Croix du Maine, un homme très-excellent pour la gravure, fort grand ingénieur et inventeur de plusieurs beaux instruments de mathématiques. »

Le procédé qui triompha généralement fut celui des fragments de portée adhérents à la note sur le même poinçon. C'est aussi celui qu'on suivit à l'étranger, par exemple chez *G. Scotto* à Venise, dans ses *Canzoni villanesche alla Napolitana di messer Adriano à quatre voci, con la canzon di Ruzante*, 1548; chez *Gardane*, également à Venise, pour l'impression de *Adriani Willaert musici celeberrimi de chori divi Marci illustrissimæ reipublicæ venetiarum magistri musice quatuor vocum*, Venise, 1545. Mais les chefs-d'œuvre de ce procédé s'exécutaient chez

les Plantins; rien de beau comme leurs *Chansons françoyses à cinq, six et huit parties, mises en musicque par Severin Cornet, maistre des enfants de la grande église d'Anvers. Christofle Plantin, Anvers*, 1581. Il manque la *quinta pars* à l'exemplaire de la Bibliothèque impériale, que les vers détruisent tandis que j'en parle ici.

Forkel, dans son *Histoire générale de la musique*, t. II, page 519, observe que déjà en 1532, dans quelques traités de musique publiés en Allemagne, les types des notes étaient si bien formés, qu'il faut s'étonner d'une telle perfection obtenue en si peu de temps.

En 1554 Duchemin imprima un *Recueil de chansons spirituelles;* en 1556, *L'art, science et pratique de pleine musique et de l'institution musicale, très-utile, profitable et familière, nouvellement composée en français*, in-12 (sans date). En 1558, il livra au public *Missæ modulatæ;* c'est un recueil de messes mises en musique par Goudimel, Orlando de Lassus, Philippe de Mons et autres compositeurs du temps, in-8, sans date. Ce recueil est rare, comme la plupart de ceux du XVIe siècle. Duchemin publia, entre 1554 et 1558, une quantité d'œuvres musicales parmi lesquelles se trouvent des chansons de *Claude Goudimel*, des *psaumes*, etc. La date probable de sa mort est 1565; il est certain qu'il exerça de 1541 à 1554.

Les poinçons et matrices de Duchemin passèrent plus tard dans les ateliers du fils Le Bé. Ces mêmes poinçons finirent par servir aux nombreuses éditions de musique des Ballard, conjointement avec ceux de Guillaume Le Bé (le père).

Parmi les ouvrages de musique imprimés à Paris au XVIe siècle, citons un livre de litanies à quatre voix paru en 1578, chez Thomas Brumen (1). Les caractères de musique de ces litanies sont mieux formés et plus élégants que ceux employés par Robert Ballard, contemporain de Brumen.

Adrien Le Roy, musicien de Henri II (2), s'étant associé, pour l'im-

(1) *Lytaniæ in alma domo Lauretanâ. omnibus diebus sabbati, vigiliarum, et festorum, beatissimæ Virginis musice decantari solitæ. Parisiis, apud Thomam Brumennium, in Clauso Brunello sub signe Olivæ*, 1578, in-12. Brumen exerçait déjà en 1559.

(2) Adrien Le Roy était chanteur de la chapelle du roi Henri II; en 1571, il donna l'hospitalité à *Orlando de Lassus*, lors de son arrivée à Paris. Ce Le Roy était lui-même compositeur; on a de lui différentes chansons à quatre voix, puis encore : *Instruction de partir toute musique des huit divers tons en tablature de luth*, 1557; enfin *un livre d'airs de cour mis sur le luth*, 1571.

Dans la famille des Ballard, il y eut aussi plusieurs compositeurs de musique. Ce cumul d'éditeur et de compositeur se voit encore de nos jours, quoique, à notre avis, la vie soit trop courte pour bien remplir une seule de ces deux carrières.

pression de la musique, avec *Robert Ballard* son beau-frère (1), obtint du roi des lettres patentes le 14 août 1551, dont voici l'extrait tel qu'on le trouve dans les *Chansons de Certon*, publiées entre 1552 et 1557 par ces deux imprimeurs associés :

Il est permis à Adrian Le Roy et Robert Ballard, imprimer ou faire imprimer et exposer en vente tous les livres de musique, tant instrumentale que vocale, qui seront par eulx imprimez, et ce pour le temps de neuf ans, à compter du jour qu'ilz seront parachevez d'imprimer, jusques à neuf ans finiz et accompliz. Et sont faittes défenses à tous imprimeurs, libraires et autres, d'iceulx imprimer, ne exposer en vente, sur peine de confiscation desditz livres : ensemble d'amende arbitraire et de tous deppens, dommages et interestz, comme plus à plain est contenu es lettres de privilége, sur ce, données à Fontainebleau, le quatorziesme jour d'aoust, l'an de grâce mil cinq cens cinquante et un, et de notre règne le cinquiesme.

Signées par le Roy et son conseil.

Robillart.

Ces lettres patentes indiquent suffisamment que l'association de A. Le Roy et Robert Ballard a eu lieu antérieurement à 1552 (2).

Fournier le Jeune, en parlant des premières lettres patentes, page 6, dit qu'elles portent que *ledit Le Roy et Ballard seront seuls imprimeurs de musique pour le service de sa majesté, et qu'ils seront couchés sur l'état de ses domestiques ou chantres de sa chambre.*

Il n'y a pas trace de cela.

Voici les noms des Ballard, se suivant de père en fils :

Robert Ballard I (3),	exerçait en 1551,	privilége en 1551,	mort en 1606.
Pierre Ballard	— 1603,	— 1633,	— 1639.

(1) On trouve dans le *Catalogue chronologique des libraires, etc.*, de Lottin, comme succédant à Robert Ballard, mort en 1606, sa veuve Lucrèce Le Bé; c'était sans doute une fille de Guillaume Le Bé, qui avait fourni les premiers poinçons de musique à A. Le Roy et Robert Ballard.

(2) Fournier le Jeune; M. Fétis, dans sa *Biographie des musiciens;* M. Schmid, dans son *Petruccio*, et tant d'autres qui les ont copiés, mettent le premier privilége de Ballard à 1552, ce qui est inexact, comme on vient de le voir. Il paraît du reste que Christophe Ballard ignorait lui-même cette date, car, dans son factum contre J. B. Lulli (1708), il dit, page 19 : que les lettres patentes de seul imprimeur du roi pour la musique lui avaient été accordées par les rois ses prédécesseurs, et, quoiqu'il eût pu remonter, s'il en eût été besoin, au delà de l'an 1552, il s'en était tenu à cette époque parce qu'elle était seule essentielle.

(3) Lucrèce Le Bé, sa veuve, lui succéda.

Robert Ballard II (1),	exerçait en	1640(2),	privilége en	1639,	mort en	1679.
Christophe Ballard (3),	—	1666,	—	1673,	—	1715.
Jean-Baptiste-Christophe Ballard (4),	—	1694,	—	1695,	—	1750.
Christophe-Jean-François Ballard (5),	—	1741,	—	1750,	—	1765.
Pierre-Robert-Christophe Ballard,	—	1767. Il exerça conjointement avec sa mère jusqu'en 1788.				

Le premier privilége des Ballard fut renouvelé sous Charles IX (1568); il y en eut un autre sous Henri IV (1607); enfin, sous Louis XIII (1637), on parvint à se faire donner un privilége *exclusif*, car les lettres patentes du 29 avril 1637 portent que *sa majesté veut que ledit Ballard* (Pierre) *jouisse seul, pleinement et paisiblement, à l'exclusion de tous autres, du pouvoir, faculté, permission et privilége attribué audit office* (de noteur du roi), *et contenus en ses lettres de provisions et autres;* défend à toute personne de tailler, fondre et contrefaire les notes, caractères et lettres grises *inventées par ledit Ballard*, sous peine de six mille livres d'amende.

La famille des Ballard, armée de ses priviléges, comme on le verra plus au long à l'article *Sanlecque*, et voulant exploiter par trop longtemps les poinçons qu'elle avait acquis de différents graveurs, ne fit faire aucun progrès à l'impression de la musique; bien au contraire, elle y mit des entraves.

A part cela, on doit à ces imprimeurs, deux fois séculaires, une immense quantité d'ouvrages importants sur la musique. La plupart de ces publications sont devenues des curiosités, des raretés bibliographiques, au point qu'aucune bibliothèque du monde ne peut se vanter de posséder la collection complète des Ballard.

(1) Selon le *Catalogue chronologique des imprimeurs*, par Lottin, la veuve de Robert II succéda à son mari et exerça l'imprimerie entre 1679 et 1693; sans doute conjointement avec son fils Christophe.

(2) Cette date de 1640, donnée par Lottin pour l'entrée en exercice de Robert II, paraît sujette à caution, le privilége de ce Robert II étant antérieur.

(3) Ce Christophe Ballard eut un frère nommé Pierre, qui imprimait également de la musique; ils eurent même un procès ensemble, à la suite duquel Christophe fut maintenu seul dans la charge de *seul imprimeur du roi pour la musique*. Pierre Ballard dont il est question ici mourut en 1702 ou 1703; sa veuve exerça après lui et mourut en 1719.

(4) La veuve de ce J. B. Christophe Ballard continua l'imprimerie de son mari avec son fils Christophe-Jean-François; elle mourut en 1758.

(5) Marie-Anne-Geneviève, veuve de Ch. J. F. Ballard, continua l'établissement de son mari et fut libraire jusqu'en 1788.

Entre autres ouvrages publiés par l'association d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, nous citerons le *Livre de tablature de guittare*, 1561, les *Psaumes de David*, avec la musique, 1562, les *Œuvres de Nicolas de la Grotte*, 1570; le célèbre *Ballet comique de la Royne*, 1582, à l'impression duquel concourut Mamert Patisson; enfin une partie considérable des œuvres d'*Orlando de Lassus*.

Les caractères de Guillaume Le Bé, faisant le fonds de l'imprimerie musicale d'Adrien Le Roy et Robert Ballard, se trouvaient également entre les mains d'autres imprimeurs; c'est avec ces caractères que Claude Micart imprima, en 1575, le *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de diverses autheurs, ausquelles a été nouvellement adapté la musique de leur chant commun par Jehan Chardavoine*. François Estienne s'en servit pour son édition des *Psaumes mis en rime françoise par Clément Marot et Théodore de Bèze*, 1567.

Pierre Ballard succéda à son père; il acquit de Guillaume Le Bé (le fils) les poinçons et matrices de musique que celui-ci possédait, pour la somme de 50,000 francs. MM. Fétis et Schmid s'étonnent avec raison de l'énormité de cette somme; mais il faut remarquer que Le Bé fils devait non-seulement posséder les caractères acquis de Duchemin, mais aussi ceux de son père Guillaume Le Bé, et que ce fut probablement l'outillage complet de la fonderie et imprimerie Le Bé qui passa entre les mains de Pierre Ballard.

L'inventaire qu'on fit le 30 novembre, après la mort de P. Ballard, constate que les caractères de musique dont il s'était servi avaient été gravés par Guillaume Le Bé, Nicolas Devilliers, Philippe d'Anfrie, Nicolas Duchemin, Logis et Jacques de Sanlecque (1).

Le mémoire de Gando père et fils nous apprend, page 10, que les Ballard avaient encore une musique gravée par Philippe d'Anfrie, « qui porte le nom de *musique en copie*, ou d'écriture; elle est arrondie et la queue est placée derrière la note, dans le goût actuel, si ce n'est que la note est beaucoup plus petite. Nous avons un livre imprimé avec cette sorte de *musique en copie* chez Pierre Ballard, en 1617, intitulé : *Ballet du roi*. C'est donc à Philippe d'Anfrie qu'est dû le premier changement des caractères typographiques de musique. » Les Gando ne connaissaient pas les essais de Granjon et de Briard.

Voici un spécimen de cette *musique en copie* de Philippe d'Anfrif (2).

(1) Voyez le mémoire de Gando, page 11, et les spécimens qu'il reproduit après la page 27.

(2) Voyez la note sur Danfrif, page 63, à l'article *Duchemin*.

Parmi les ouvrages de musique publiés par Pierre Ballard se trouvent les *Psaumes de David* mis en musique par Claudin le Jeune, 1615; puis les *Airs de cour de différents autheurs*, dont je possède cinq livres parus entre 1615 et 1623.

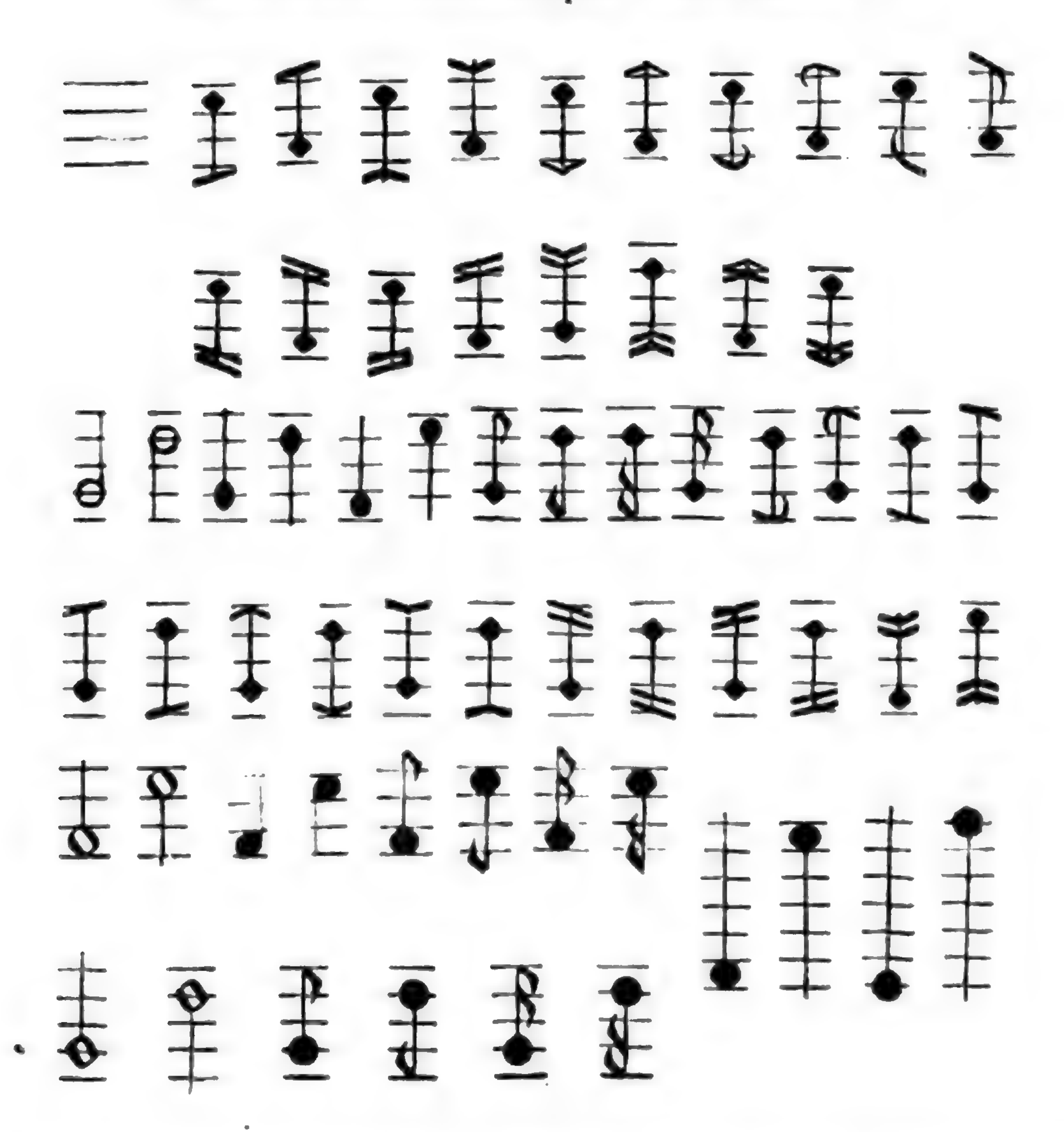
Robert II et Christophe Ballard mirent au jour un nombre considérable d'ouvrages sur la musique. Christophe fut l'éditeur des opéras de Lulli, de Campra, de Mouret, de Destouchers, de Desmarets et de tant d'autres, sans parler des volumes d'airs à boire, dont il en imprima de quoi régaler tous les gosiers altérés.

Sous Robert Ballard II l'envahissement de la *chanson à boire* n'en était pas encore arrivée à ce point. Aux environs de 1650, c'étaient surtout les *psaumes avec musique* qui se débitaient le plus. Robert II édita entre autres ceux de *Jacques de Goüy*, à quatre parties (1650); c'est à tort que M. Fétis donne à ce musicien le prénom de Jean. Pour paraître bons catholiques, les compositeurs avaient soin de négliger la traduction de Théodore de Bèze et Marot, déjà un peu vieillie alors, pour adopter celle de *messire Antoine Godeau*, évêque de Grasse et Vence. C'est ce qu'avait fait Jacques de Goüy. En 1659, nous trouvons déjà une cinquième édition de ces psaumes avec la musique de *Thomas Gobert*. En 1655 *Antoine Lardenois*, compositeur oublié par M. Fétis dans sa *Biographie des musiciens*, fit imprimer à ses frais les airs qu'il avait composé sur les paraphrases de Godeau. Nous voyons même, dans l'avis au lecteur, que Louis XIII avait fait quelques essais sur ces psaumes; les mélodies royales sont sans doute celles du commencement du volume. *Le feu roy commença ce glorieux volume*, est-il dit dans une pièce de vers qui suit la préface du poëte Godeau.

Artus Aucousteaux, maître de musique de la chapelle de Louis XIII, mit également en musique les vers de Godeau; en 1656, nous trouvons déjà une quatrième édition.

Christophe Ballard avait un frère nommé Pierre; nous l'avons cité dans une note page 66. Ce Pierre s'établit imprimeur et libraire en 1694; mais il n'exerça pas longtemps, puisqu'il mourut en 1713. Il paraît avoir eu le désir d'améliorer la forme des notes. Gando nous dit en effet (page 11) : « qu'il fit graver une musique dont les notes sont encore plus arrondies que celles de Philippe d'Anfrie, et la grosseur plus conforme aux nôtres; la queue tient au milieu de la note. Nous avons une pièce de cette musique imprimée chez Pierre Ballard en 1695, c'est un *Nouveau recueil d'air sérieux et à boire, par de Bousset*. » Comme le fonds de musique de ce Pierre fut cédé en 1696 à son frère Christophe, j'ai été à même de retrouver quelques spécimens de ces essais. On ne sait pas le nom du graveur qui les exécuta.

Essais de notes arrondies par Pierre Ballard II.



Jean-Baptiste Christophe et Christophe-Jean-François Ballard, entre

autres publications musicales, mirent au jour cette série de volumes in-12, tant recherchés des amateurs, et dont les premiers paraissent même dater de Christophe Ballard : *Les brunettes* ou *airs tendres*, 3 vol.; *les Parodies bachiques*, 3 vol.; *la Clef des chansonniers*, 2 vol.; *les Tendresses bachiques*, 2 vol,; *les Rondes et chansons à danser*, 2 vol.; *les Menuets chantants*, 2 vol.

Pour donner plus d'unité à ce travail, nous avons réuni la famille des Ballard sans interruption aucune; aussi faut-il retourner bien en arrière, comme date, pour parler de :

JACQUES DE SANLECQUE I. Il naquit à Chaulnes, dans la Somme (1), en 1573, et vint à Paris à l'âge de quatorze ans. Soit opinion politique ou manque d'occupation, il prit part aux guerres de la ligue; mais ce n'était pas là un état; aussi entra-t-il comme élève chez Le Bé fils, pour la gravure des poinçons de musique, et devint un artiste de talent. Jacques de Sanlecque s'associa plus tard l'un de ses fils, nommé Jacques comme lui, et de plus, un savant illustre et excellent musicien. De Sanlecque père était gendre du libraire Leclerc; il exerça son art de graveur et fondeur entre 1596 et 1640, et fut un de ceux qui imitèrent le mieux les caractères des langues syriaque, samaritaine, arménienne, chaldéenne, arabe, etc. Il fondit les lettres pour la grande Bible royale de Le Jay.

L'association des deux Jacques de Sanlecque est une de celles qui ont fait le plus d'honneur à leur art; ces deux hommes produisirent des caractères justement admirés comme beau travail.

Fournier le Jeune nous dit que « vers 1635, ils commencèrent, pour leur propre usage, la gravure de trois caractères de musique distingués par *petite*, *moyenne* et *grosse musique*. Ces trois caractères sont un chef-d'œuvre pour la précision des filets, la justesse des traits obliques qui lient les notes et la parfaite exécution. (2), »

Les deux Sanlecque ne vendaient pas leurs caractères de musique aux autres imprimeurs.

Jacques de Sanlecque II continua l'établissement de son père mort en 1648, et qui, depuis plusieurs années déjà, ne s'en occupait plus.

En 1639, *Jacques de Sanlecque* fils obtint un privilége confirmé par un arrêt du Parlement, pour l'impression du plain-chant durant dix ans.

Robert Ballard II, fils de Pierre, fit tous ses efforts pour écraser

(1) M. Fétis met Chaulnes dans le *Bourbonnais*, à l'article *Sanlecque*; l'imprimeur aura cru mettre *Boulonnais*.

(2) *Traité historique sur les caractères de musique*, par Fournier le Jeune, p. 7.

le fils *de Sanlecque*, dont le père mourut durant l'interminable procès qui s'engagea. Le Bé fils s'était rendu partie intervenante, il mourut également avant la fin du procès.

De Sanlecque fils publia plusieurs écrits pour la défense de sa cause; il appelle Ballard : *Hydre à sept chefs de l'envie*, *qui depuis plusieurs années m'a dévoré quantité de curieux dessins sur la musique!*

Cela devait être dur à digérer!

Plus loin, Sanlecque s'exprime ainsi, toujours en parlant de Robert Ballard II : *Ce qui rend encore plus absurde et insupportable la prétention de ce particulier, c'est qu'il n'en excepte même pas ceux qui ont gravé et fondu les caractères ou planches* (1) *dont il imprime, à la fabrique et confection desquels ni lui, ni ses prédécesseurs n'ont jamais agi ni su agir.*

Ballard, de son côté, n'y allait pas non plus de main morte; il avança que de Sanlecque fils n'était pas de la religion catholique apostolique et romaine; concluant que, « vu l'ignorance des autres imprimeurs, lui seul doit être chargé des impressions de musique, à cause du désordre qui arriverait dans icelles impressions, si d'autres que lui s'en mêlaient, vu qu'elles ne seraient remplies que de fautes, de discours impies, lascifs, contre les bonnes mœurs et contre la foi catholique; au lieu que lui seul n'imprime que des choses saintes, comme messes, mottets, magnificats et autres choses propres et nécessaires à chanter dans les églises durant le service divin. »

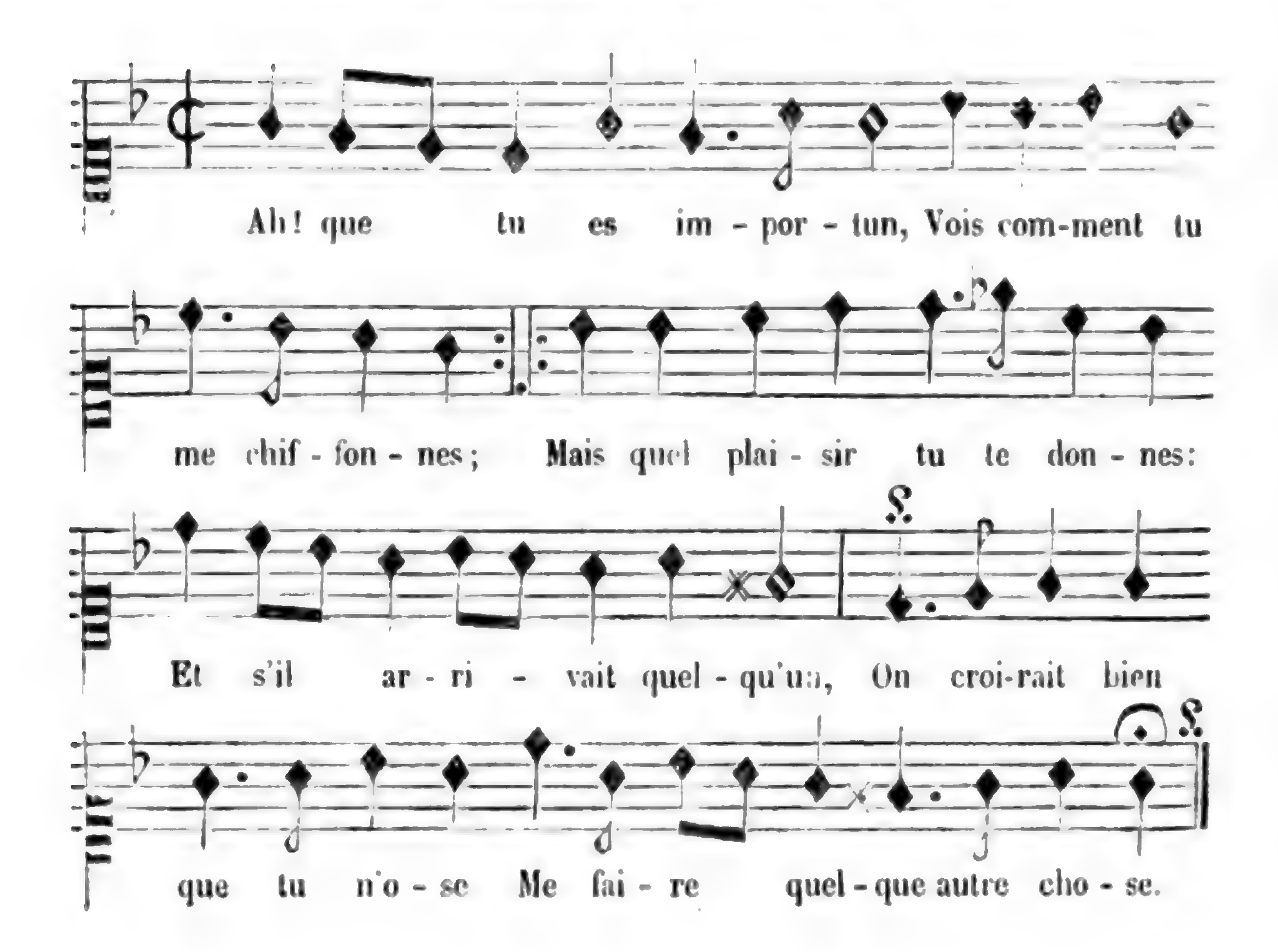
De Sanlecque, dans sa réponse, renvoya les lecteurs aux publications de Ballard, pour faire voir que celui-ci n'était pas si attaché au service divin qu'il ne se prêtât aussi à celui de Vénus et de Bacchus (2). On

(1) Il s'agit ici évidemment de clichés, car on ne gravait pas alors la musique sur des planches. Lottin, dans sa *Chronique des libraires*, page 87, dit que : « dès la fin du XVII[e] siècle, on avait imaginé à Paris de fondre d'un seul jet, en cuivre, un calendrier. » En 1744, un anglais nommé Ged croyait avoir eu le premier l'idée d'un *cliché*, en publiant une édition de *Salluste*. Il est bien difficile de ne pas supposer l'usage des *clichés* comme une pratique très-ancienne, quand on compare ensemble des éditions différentes d'un même Recueil de chansons du XVI[e] siècle même, et qu'on remarque leur parfaite identité.

(2) Faut-il admettre que les imprimeurs d'Allemagne étaient plus moraux que ceux de France dans le choix de leurs impressions. Le fragment suivant semblerait l'appuyer, c'est une partie de la *prière journalière de l'imprimeur* qui se trouve dans l'ouvrage d'Ernesti, publié à Nuremberg en 1733, sous le titre : *Die wol eingerichtete buchdruckerey*, etc. On y trouve ceci : « Guide-moi, père miséricordieux, afin que je ne m'occupe que de choses pieuses, véridiques et instructives. Préserve-moi, Dieu de bonté, de toute action menteuse, inutile, impudique, qui puisse entraver et corrompre un cœur chrétien; fais que je refuse de composer et d'imprimer de pareilles choses et de donner par là aucune occasion de faire le mal, etc. »

n'avait, en effet, qu'à ouvrir les *Chansons pour boire et pour danser*, publiées par Robert Ballard II, pour trouver des choses morales dans le goût de ces deux strophes :

Reproduction faite avec les caractères de Ballard.



Non, ne me chiffonne plus,
J'aime mieux te laisser faire,
Puisqu'en tout je veux te plaire,
Tout le reste est superflu :
On croirait que tu n'ose
Me faire quelque autre chose.

Le procès en question se prolongea pendant sept ou huit ans, même aucun document ne nous apprend s'il a jamais été terminé par un jugement.

L'impression de la musique revenait alors très-cher. Ainsi, dans un traité entre le sieur *Moulinié*, musicien de la musique ordinaire de son *Altesse Royale* et *Jacques Sanlecque*, imprimeur, il appert que ce der-

nier consent à imprimer mille exemplaires des œuvres dudit ***Moulinié*** moyennant 16 livres tournois par feuille.

Selon Fournier le Jeune, Jacques de Sanlecque II mourut en 1660; avec lui finirent les graveurs de caractères en France, et soixante ans s'écoulèrent avant qu'il s'en formât d'autres.

En 1660, nous trouvons Marie Manchon, la veuve de Sanlecque, convenant avec le sieur *Roberday* de lui imprimer ses œuvres in-4° à raison de 24 livres par feuille, le sieur Roberday fournissant le papier.

Robert Ballard II, voyant que son privilége de *seul noteur et imprimeur* s'en allait en fumée, chercha à s'approprier le plus de caractères, poinçons, moules et matrices de musique qu'on eût alors, ceux de Sanlecque surtout devinrent pour lui un véritable objet de convoitise; mais la veuve Sanlecque refusa les 2,000 écus qu'il lui proposa.

Des imprimeurs anglais offrirent à cette dame la somme de 10,000 livres; l'affaire était conclue ou allait se conclure, mais le gouvernement s'opposa à la sortie du royaume de ces caractères.

Il est incontestable que les Ballard étaient des gens très-habiles; car, malgré la mauvaise réussite de quelques-uns de leurs procès, nous voyons, à partir de 1695, Christophe Ballard, pour effrayer ses confrères imprimeurs de musique, ne joindre à ses publications qu'un fragment de privilége, et y glisser une partie du jugement qui ne s'appliquait qu'à ses *caractères propres*, quant à la contrefaçon. Ainsi il met *qu'il est défendu sous peine de dix mille livres d'amende et de confiscation, de tailler, fondre aucun caractères de musique.....* Il s'arrête là, sans faire suivre : *inventés par le sieur Ballard.* Il s'en garda bien, n'ayant rien inventé.

Cette question du *privilége exclusif* fut encore soulevée en 1708, par Christophe Ballard contre J. B. Lulli (le fils), qui voulait imprimer lui même les œuvres posthumes de son père et les siennes. Christophe Ballard publia à cette époque un *factum* de 29 pages in-folio, dans lequel, après avoir invoqué l'ancienneté de ses titres, énuméré ses ancêtres et reproché à Lully qu'il ne cherchait rien moins que la *destruction d'un privilége accordé par nos rois depuis près de deux siècles, pour la perfection d'un art célèbre*, etc., il continue en ces termes : D'autres particuliers aussi téméraires que Lulli, ont vainement emprunté le prétexte du bien public Ils alléguaient qu'un privilége exclusif détruisait la liberté et étouffait l'émulation si nécessaire pour l'accroissement des arts. Mais toutes les fois que le conseil, fatigué de ces plaintes, a examiné quelle a été la naissance et le progrès de l'impression de la musique en France, il a reconnu qu'elle avait trop peu d'étendue pour souffrir d'être partagée, les ouvriers qui y sont employés doivent avoir

été longtemps exercés soit dans ce genre d'impression, bien différent des autres, soit dans la connaissance de la musique même, ce qui ne peut se faire que dans une assez longue suite d'années. S'il y avait en même temps plusieurs imprimeurs de musique, le peu d'employ qu'ils trouveraient leur feraient négliger de prendre ces soins trop épineux. Les ouvriers se dégoûteraient; il ne s'en formerait plus de nouveaux; d'où s'ensuivrait l'entière décadence de cet art, qui d'ailleurs n'est pas extrêmement lucratif, puisque la famille de Ballard, qui le cultive depuis près de deux cents ans, n'y a acquis que des biens médiocres, pendant que tant d'autres libraires et imprimeurs ont fait une fortune considérable. C'est par rapport à ces raisons que tous ceux qui ont tenté jusqu'à présent de faire démembrer le privilége de Ballard ont échoué dans cette entreprise. »

Plus loin, nous apprenons que l'imprimerie de Christophe Ballard était alors composée de *quinze ou seize ouvriers*.

Au milieu de tous ces procès, vers l'année 1675, parut la musique *gravée en taille douce*, d'abord en essais timides; c'étaient même encore les notes en losange, quoique la ronde vînt bientôt les remplacer. Les plaideurs Ballard voulurent encore se soulever contre ce perfectionnement, mais ils perdirent leur cause, et la taille douce ne servit qu'à montrer son immense supériorité sur les caractères usés des Ballard.

En 1746, un M. *Keblin* avait apporté quelques améliorations à la musique typographiée; mais c'est surtout en 1754 et 1755 que M. Breitkopf, à Leipzig, donna aux caractères de fonte pour la musique une forme plus gracieuse que celle qu'ils avaient eue jusqu'alors.

Rosart, graveur et fondeur à Bruxelles, contribua, en 1762, à perfectionner ce caractère typographique, mais il était encore très-morcelé, tout en l'étant moins que celui de M. Breitkopf de Leipzig.

En 1755 et 1762, Fournier le Jeune livra de nouveaux caractères typographiques pour la musique. MM. Gando père et fils en produisirent également qui pouvaient lutter avec ceux de Fournier le Jeune. A partir de cette époque, la gravure envahit le commerce de la musique et fit sensiblement disparaître la musique imprimée. Ce n'est que depuis quelques années que le procédé *Tantenstein* et celui de *Curmer* ont donné un nouvel élan à la musique imprimée.

Mais n'anticipons pas sur notre travail. Nous nous proposons de traiter dans la *seconde partie* des perfectionnements apportés à la typographie musicale au XVIIIe et au XIXe siècle, puis aussi de la *gravure sur planches*, enfin des différents procédés et des améliorations qui s'y rattachent.

Ouvrages consultés :

Bibliotheca librorum classica, das ist : Verzeichniss aller Bücher, so fast bei undenklichen Jahren deutscher Sprache in Druck, etc., *ausgegangen*, *G. Drauidium*, Frankfurt, 1611, in-4°.

Die wol-eingerichtete Buchdruckerey, etc., par *J. H. G. Ernesti*, à Nuremberg, 1733, in-4° oblong.

Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique, par Fournier le Jeune, Berne et Paris, 1765, in-4°.

Gando, *Observations sur le Traité historique et critique de Fournier le Jeune*, 1766, in-4°, Paris, chez Moreau.

Catalogue chonologique des libraires et des libraires-imprimeurs de Paris, depuis l'an 1470 *jusqu'à* 1789, Paris, chez J. B. Lottin de Saint-Germain, 2 vol in-8°.

Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen metalltypen und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhunderte von Anton Schmid, Wien, 1845, in-8°.

Le Bibliophile illustré, Londres, 1861, grand in-8.

Biographie universelle des musiciens, par Fétis, 1860-1865.

25e SÉANCE.

27 AVRIL 1867.

SOMMAIRE :

1. Sonate pour piano et violoncelle, de M. G. Pfeiffer, exécutée par l'auteur et M. Lasserre.
2. Palestrina mourant, scène de M. Charles Poisot, chantée par M. Verdellet.
3. A. — A travers champs.
   B. — La Ruche.
   C. — Le Chêne et le Roseau,
   Morceaux de Piano composés et exécutés par G. Pfeiffer.
4. Étude pratique sur les instruments Sax, par M. Th. de Lajarte.

Nota. Le Mémoire de M. de Lajarte, ayant été publié avant l'impression de ce Bulletin, n'a n'a pu être inséré.

26e SÉANCE.

25 MAI 1867.

SOMMAIRE :

1. Considérations sur le professorat musical abandonné à la volonté individuelle, lecture par M. A. Populus.
2. Exposé sommaire de la facture des instruments primitifs pendant les premiers âges du monde, par M. S. Daniel.
3. Premier concerto pour le piano, exécuté par l'auteur, M. Ravina, avec accompagnement de quatuor.

Nota. Le n° 2 a été prononcé par l'auteur sous forme d'improvisation, et aucune note écrite n'est parvenue au Comité de rédaction.

CONSIDÉRATIONS SUR LE PROFESSORAT MUSICAL ABANDONNÉ A LA VOLONTÉ INDIVIDUELLE.

PAR M. ADOLPHE POPULUS.

Messieurs,

Une communication présentée au Sénat tout récemment, ayant pour objet de formuler une loi qui obligeât les architectes à n'exercer leur profession, leur art, que lorsqu'ils seraient pourvu d'un brevet de capacité, a fait renaître en moi l'idée d'un projet analogue que j'avais eu le dessein de vous soumettre lors de la formation de notre Société.

Je commencerai par vous signaler certains abus, certains dangers relatifs à l'enseignement musical livré à la volonté individuelle, et d'abord je parlerai de l'enseignement du chant.

A ce propos, M. Stephen de la Madelaine, dans son excellent ouvrage : *Théorie du chant*, flétrit « MM. les professeurs de piano qui montrent à chanter » en les traitant « de gagneurs d'argent qui, sans vocation, sans études préparatoires, sans la moindre connaissance personnelle des difficultés de la vocale, s'improvisent maîtres de chant. » On pourrait en dire autant des professeurs de solfége qui s'intitulent professeurs de piano, des instrumentistes de toutes sortes qui donnent des leçons d'harmonie et de composition musicale sans avoir fait de ces spécialités une étude particulière.

Dans l'enseignement du chant, il y a un danger très-grave sur lequel on s'arrête fort peu, c'est celui d'altérer la santé des élèves; rien n'est plus facile; je dirai même, malheureusement rien n'est plus commun! Mettez entre les mains d'un musicien inexpérimenté qui veut être professeur, un élève délicat dont les organes sont peu développés; au bout de quelques semaines d'exercices insensés, si l'élève est brave et

s'il obéit aveuglément au maître, vous le verrez dépérir, son organe sera la première victime de ce travail maladroit; l'équilibre qui doit régner entre les fonctions organiques et la complexion individuelle du sujet se trouvera rompu, et l'élève restera dans l'impossibilité de reconquérir sa force et sa santé premières.

Je prends pour exemple l'enseignement collectif confié aux soins d'un ignorant ou d'un indifférent, ce qui revient au même; sur cent enfants qui apprennent à chanter, vous n'en verrez pas dix qui conservent leur voix au delà d'une année.

Si vous joignez à ce que le professorat renferme de défectueux l'insuffisance de nourriture, ce que l'on peut observer très-fréquemment dans les classes pauvres, ce ne sera pas seulement la perte de la voix qu'il faudra constater, mais bien la ruine de la santé, le germe de la mort!

L'enseignement particulier lui-même n'est pas exempt de tous les vices dont l'enseignement collectif se trouve entaché. Les familles assez crédules et assez faciles pour admettre dans leur intérieur des professeurs aussi peu consciencieux exposent leurs enfants à ces dangers, tout en jetant la pierre aux artistes en général.

Si je n'étais au sein d'une société de compositeurs professeurs qui tous ont fait preuve de capacité et qui, par leur travaux et leurs efforts, ont su conquérir une place honorable non-seulement dans le monde musical, mais aussi dans les familles, considérations qui mettent au-dessus de toute rivalité mesquine chaque membre vis-à-vis d'une autre; si je n'étais, dis-je, au sein d'une société qui compte tant d'hommes d'élite, je craindrais de soulever des orages et de m'attirer l'animadversion générale. Je n'ai rien à craindre au milieu de vous, Messieurs, et, en vous signalant des choses fâcheuses, je ne veux que demander votre aide pour trouver un moyen de réhabiliter l'artiste consciencieux, de lui donner plus de considération et de lui valoir des honoraires plus équitables, proportionnés aux dépenses et aux labeurs que cet artiste doit et a dû s'imposer.

Les familles qui font choix d'un professeur ne tiennent compte, en général, que de la modicité des rémunérations, et de rabais en rabais, arrivent à prendre pour maître des gens qui ne savent pas même lire la musique et qui ne font exécuter qu'un léger bagage de morceaux appris par cœur. Ces professeurs sont bien vite à bout de leur savoir, et comme on leur donne le soin de commencer l'éducation musicale, sous prétexte qu'il serait trop coûteux de s'adresser à des artistes d'un ordre plus élevé, des années s'écoulent dans des tâtonnements sans fin; on se décide plus tard à changer de maître, on ne craint plus d'augmenter

son budget, le moment est venu; il est juste de payer un prix plus considérable au nouveau professeur qui va faire progresser l'élève..., etc. On ne songe pas alors que la somme des petits cachets accumulés pendant ces premières années, employées si malheureusement pour l'éducation musicale, formeraient un chiffre de beaucoup supérieur à celui qu'auraient exigé les soins d'un professeur plus instruit, se faisant mieux rétribuer, mais dont les leçons ne fussent pas demeurées sans fruit; ces soins, en effet, eussent duré moins longtemps, tandis qu'après deux, trois et même quatre années de ces menues dépenses, le travail est à refaire, et tous les frais restent en pure perte. Si l'élève est courageux, si les parents sont persévérants, malgré les difficultés qu'a fait naître l'insuffisance du premier professeur, l'artiste sérieux pourra peut-être redresser, corriger les défauts et communiquer son art avec fruit; mais le plus souvent l'artiste sérieux est congédié pour faire place à un nouveau charlatan; comme le premier, cet autre ne voit là qu'une occasion de grossir son nombre de cachets.

Que devient l'art musical abandonné aux mains de ces professeurs indignes, qui donnent pour excuses le besoin de vivre et l'impossibilité de travailler eux-mêmes pour acquérir de la science et du talent; l'art n'est plus qu'un prétexte, un moyen de tromper les familles, nuisant aux artistes instruits et de talent en les obligeant à donner des leçons à vils prix. Ceux-ci s'amoindrissent à leur tour, à cause de la torture morale que leur inflige la nécessité de vivre du petit cachet; pour peu que la santé leur fasse défaut, que le découragement s'empare de leur âme, talent, instruction, moralité, tout disparaît pour faire place à l'homme déchu qui exploite la crédulité des parents au détriment de l'équité, de la conscience et de l'art musical.

Il est une pensée qui doit venir à l'esprit de tout le monde, c'est la suivante : lorsqu'on ignore la musique, pourquoi vouloir l'enseigner? Cela est vrai, mais on a reçu dans l'enfance une teinture de certains principes, on a une disposition naturelle à se servir de tel ou tel instrument, et l'on trouve très-commode de s'intituler professeur, et cela d'autant mieux que personne ne viendra exiger de preuve à l'appui.

Le professorat musical est peut-être le seul susceptible d'être abordé avec cette légèreté; cela tient sans doute à la puérilité des premières notions, à la simplicité des procédés mécaniques. Cependant, je me hâte de dire que cette facilité et cette simplicité ne sont qu'apparentes, car les difficultés s'élèvent nombreuses et naissent à chaque pas, proportionnellement à l'intelligence des élèves. Il faut être vraiment sûr de ce que l'on sait pour être en mesure de répondre aux questions que les élèves intelligents ne manquent jamais de vous adresser.

Bien entendu que dans l'enseignement dont je parle on ne s'occupe pas de définitions et que tout s'explique par à peu près; on met sous vos yeux des exemples qui peuvent, il est vrai, résumer l'application de principes fondamentaux, mais qui sont muets pour l'élève qui ne reçoit pas du professeur le commentaire indispensable de ces exemples.

Ce serait peut-être ici le cas d'indiquer sommairement ce que doit être l'enseignement musical, et quelles sont les sources où il faut puiser cet enseignement; mais je ne puis me livrer à des citations étendues, non plus qu'à de grands développements, sans sortir de mon sujet. Je crois préférable de remettre à une étude ultérieure l'exposé de considérations esthétiques d'un ordre tout différent.

On dit avec raison que la musique est un moyen de moralisation; mais si la musique est mal enseignée, si l'élève ne reçoit que des idées fausses ou incomplètes, que devient son jugement, que devient son sens musical? — Vicieux; incompétent et fatalement entraîné au mal, l'élève est perdu.

Notre confrère, M. Félix Clément, vous disait dernièrement avec sagesse et fermeté : « Faites des musiciens, des lecteurs, dans chaque foyer de la famille. » Et vous, professeurs de contrebande, loin d'entrer dans cette voie, vous formez un public malsain pour nos théâtres, vous rendez impossible la vente des bons ouvrages dans les magasins de musique; vous manquez de respect à l'art, vous avilissez le sacerdoce musical du professorat.

Le mal est plus grand encore si l'on veut bien considérer que les institutions, les lycées, les paroisses tombent dans la déplorable négligence que je viens de signaler dans les familles. Il est naturel de penser qu'une place de maître de chapelle exige des connaissances multiples, sur le plain-chant, sur ce qui a rapport à la liturgie, aux rubriques, sur l'art musical, sur la composition. Détrompez-vous, car sans être doué d'un organe vocal remarquable, sans être exécutant, sans connaître *l'affaire d'église*, ainsi qu'on l'appelle; sans être musicien enfin, un intrigant, beau parleur, possesseur d'un répertoire souvent de mauvais goût, pourra très-bien trouver un emploi de ce genre s'il se présente au rabais. On a pu voir, dans Paris même, des places importantes données au moins offrant, ou seulement à la faveur et à l'intrigue.

Que devient l'artiste dédaigné, celui qui n'osait se mettre sur les rangs dans la crainte d'être insuffisant pour remplir honorablement cet emploi? Ne peut-on l'excuser, lorsque poussé à bout par tant d'indifférence, par tant d'injustice, il se dit : « à quoi bon chercher à enseigner « sérieusement un art, qui ne peut être apprécié que par des gens qui « le pratiquent avec une vraie conviction (et ce ne sont pas ceux-là qui

« payent); cherchons à gagner comme les autres. A quoi bon lutter « contre le mauvais goût, cela ne rapporte rien, personne ne tient « compte de mes efforts. » Vous vous trompez, jeune professeur, quelqu'un en tient compte, quelqu'un vous suit, vous examine, vous applaudit, vous montre le bien, le beau, le juste, c'est votre conscience d'artiste, et cette voix continuera de vous crier : Marche vers le bien ! même lorsque vous succombez à la peine.

Comment conjurer de pareils désastres, comment présenter aux lycées, aux institutions, aux paroisses et aux familles, des musiciens, des professeurs dignes d'enseigner; qui puissent, sans craindre des concurrents avilis, exiger des rétributions plus convenables et par le fait se trouver à même de subvenir à leur besoin sans prendre tout le temps nécessaire à entretenir le talent et à le faire progresser? Peut-être me répondra-t-on que le Conservatoire arrive à ce but en disant au public : « Voici mes lauréats, prenez sans crainte, choisissez vos professeurs parmi eux, à vous de les payer si vous pouvez.

D'abord les lauréats sortant chaque année du Conservatoire ne répondent pas à tous les besoins en ce sens que les études sont presque exclusivement dirigées en vue du théâtre, en vue de l'art dramatique.

Tout en reconnaissant qu'il serait à désirer que tous les musiciens sortissent de cette excellente institution, faudra-t-il donc rejeter systématiquement tout musicien que le Conservatoire n'aura pas formé? Cela ne serait pas juste et l'on se priverait en outre de plus d'une illustration musicale issue d'autre part ainsi que cela se voit souvent.

Oui, le Conservatoire doit donner et donne des professeurs excellents; mais puisqu'il paraît impossible que tous les professeurs viennent de son sein et puisqu'on ne doit pas anathématiser ceux qui sont en dehors, que deviendront les familles, les lycées, les paroisses, pendant le temps que les lauréats, trop jeunes pour professer, essayeront de se faire un nom comme virtuoses, laissant de côté toute idée de professorat? Où sera la sécurité? Où prendra-t-on les professeurs? Au hasard, parmi les charlatans et les ignorants intrépides. Plus tard, lorsque le lauréat aura vieilli, perdu sa flamme et son énergie, alors il se décidera à aborder la carrière du professorat; mais les places seront prises, le flot du charlatanisme aura monté; l'artiste submergé devra attendre que le flot se retire, et pendant ce temps le brillant lauréat du Conservatoire, méconnu de la plupart, méprisé d'un grand nombre et végétant dans une obscurité croissante, périra de misère et de faim.

Ainsi nous avons vu la paresse et l'ignorance, de même que la démoralisation de l'artiste dédaigné, faire pratiquer de la même façon, c'est-à-dire sans honneur et au détriment de l'art, la profession de musicien

exploitant les parents et les institutions. Croyez-vous que pareils désordres et semblables abus existeraient si les familles, les instituteurs et les paroisses savaient que nul ne peut professer s'il n'a un brevet de capacité spécial pour chaque branche de l'enseignement ou une licence pour l'enseignement musical en général?

Je propose donc de former un jury chaque année et d'appeler au concours tous les musiciens qui veulent être professeurs; leur délivrant, ainsi que cela se fait à la Ville de Paris pour les professeurs de chant des écoles communales, un certificat d'aptitude à l'emploi de professeur de musique.

Les concours pourraient se faire au Conservatoire, les conditions, réglées, par la section de musique de l'Académie des Beaux-Arts, dans un programme laissant pleine liberté dans le choix du procédé d'enseignement. Le certificat serait applicable à toutes les branches de l'enseignement et pour tous les instruments. Celui de professeur de composition pourrait en résumer plusieurs.

Tous viendraient mesurer leurs forces, et sans avoir de grandes prétentions chaque intelligence pourrait, dans sa mesure, avoir un titre honorable, posséder à la fois un droit à l'estime du public et une notoriété de bon aloi qui donneraient toute sécurité aux chefs d'institution, aux paroisses, ainsi qu'aux pères de familles.

Les exécutants seraient meilleurs artistes et professeraient avec plus d'éclat dans leurs spécialités, s'ils n'étaient plus obligés de cumuler les emplois et s'ils n'avaient plus de motifs de prétendre quand même au professorat en général, chacun aurait sa part et pourrait améliorer sa position sans crainte d'être absorbé par des confrères ignorants et peu délicats.

Les places importantes seraient mieux remplies et mieux rétribuées; les paroisses ne seraient pas à la merci de quiconque ne sait faire que des courbettes et de l'hypocrisie; on payerait plus convenablement dans les familles et dans les institutions.

Les artistes sérieux, ainsi pourvus d'un brevet de capacité, seraient dans la même situation que les docteurs en médecine ou les docteurs en droit qui, avec leurs titres, peuvent seuls exercer leur art ou leur profession; ils auraient un but, et, fiers de marcher sous l'œil du Conservatoire, tous les vrais professeurs feraient de l'art un moyen de moralisation, en formant un public apte à bien juger, à distinguer le beau du médiocre, à désapprouver ce qui est vulgaire et de mauvais goût.

Ce que je dis des concours pour la Ville de Paris peut parfaitement s'appliquer dans tous les départements de la France. Les préfets pour-

raient appeler un jury de Paris ou même en former dans les grandes villes.

Décernez donc des diplômes, Messieurs les préfets, Messieurs de l'Académie et du Conservatoire, vous utiliserez ainsi les forces vitales de tant de musiciens sans noms qui, comme je viens de le dire, s'avilissent découragés et sans but.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue J.-J. Rousseau, 8. — 1855.

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

6e ANNÉE

(8e **LIVRAISON.**)



PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE DE RICHELIEU

—

1868

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

6ᵉ ANNÉE

(8ᵉ **LIVRAISON.**)

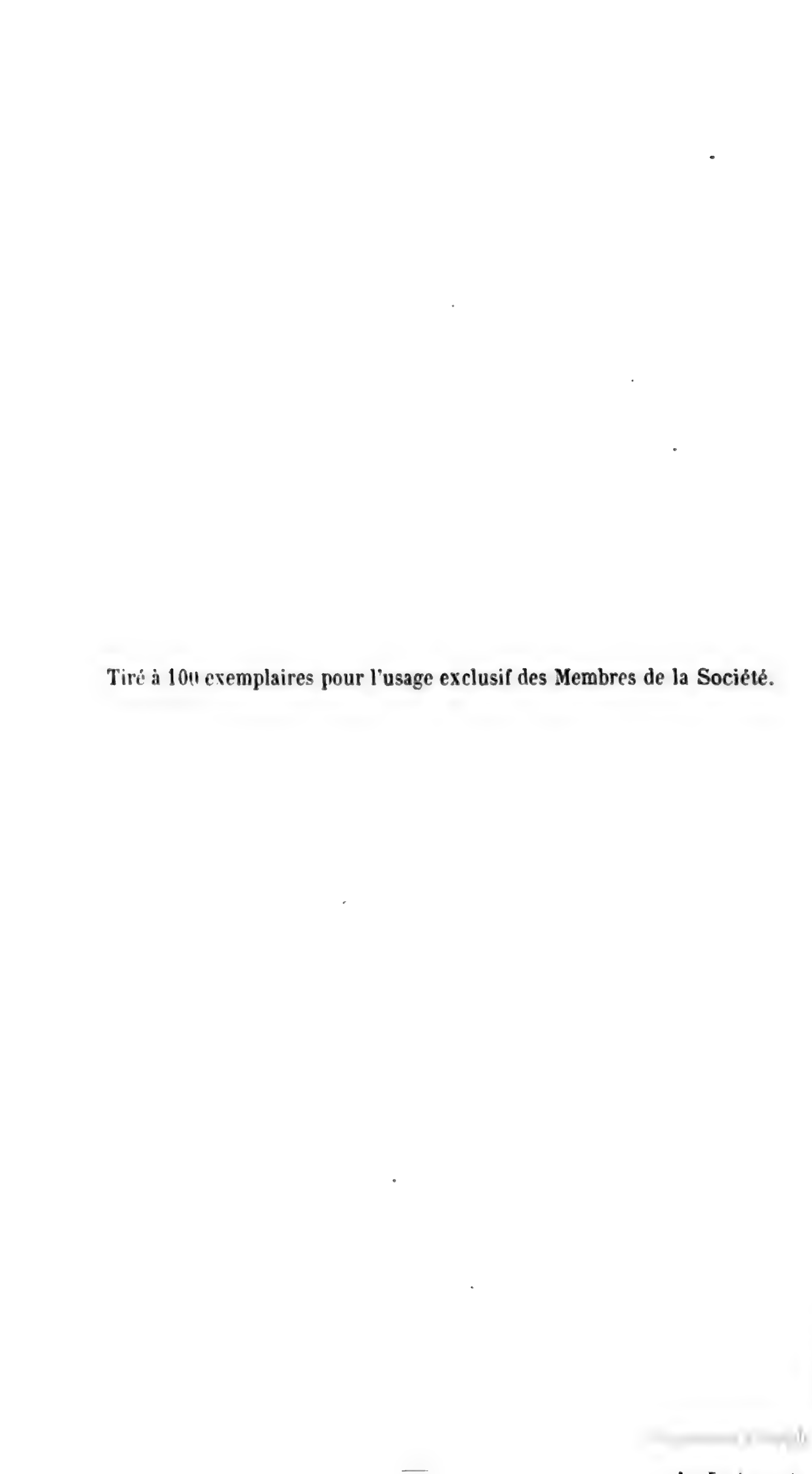


PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE DE RICHELIEU

—

1868



Tiré à 100 exemplaires pour l'usage exclusif des Membres de la Société.

27e SÉANCE.

30 NOVEMBRE 1867.

SOMMAIRE :

1. Deuxième mémoire sur l'harmonie, question du chiffrage, par M. Charles Poisot.
2. Audition du piano quatuor de M. Baudet.
3. Notice sur Lully, par M. Félix Clément.
4. Morceaux pour l'orgue Mustel, composés et exécutés par M. Lefébure-Wély.
   A. Souvent femme varie, caprice.
   B. Les caquets du couvent, esquisse symphonique.

Nota. La *Notice sur Lully* fait partie de l'ouvrage intitulé : *Les Musiciens célèbres depuis le* XVIe *siècle jusqu'à nos jours*, par Félix Clément. Paris, Hachette, 1868, in-8°.

DEUXIÈME MÉMOIRE SUR L'HARMONIE.

Question du chiffrage des accords,

Par Charles POISOT.

Messieurs et chers Collègues,

La bienveillante attention avec laquelle vous m'avez écouté, lorsque je vous ai soumis mes nouvelles observations sur le mode mineur, insérées aux pages 196 à 200 du premier volume de nos bulletins, m'enhardit à vous entretenir aujourd'hui d'une seconde question harmonique qui préoccupe mon esprit depuis plusieurs années; je veux parler de la question du chiffrage des accords.

Quelque temps avant sa mort, feu Clapisson de l'Institut, professeur d'harmonie au Conservatoire, s'étonnait avec moi de ce que cette question importante, et si controversée, n'avait pas encore obtenu une solution définitive.

Il désirait à bon droit que les divers professeurs d'harmonie se réunissent pour débattre ensemble ce point intéressant, et adopter un système uniforme qui ne pourrait qu'être d'une grande utilité dans l'enseignement et la pratique de la science.

Si j'ai bonne mémoire, c'est à l'Italien *Viadana* qu'on attribue généralement l'idée première de la basse chiffrée, c'est-à-dire l'usage de représenter par des chiffres les divers accords que l'on peut placer sur une basse donnée.

Les Italiens de l'ancienne école avaient l'habitude compliquée d'exprimer par des chiffres superposés tous les différents intervalles qui formaient les agrégations harmoniques devant être réalisées par l'accompagnateur.

Peu à peu, on a simplifié ce système primitif, puis aujourd'hui, grâce aux combinaisons modernes et aux complications de la nouvelle école, on a presque renoncé à l'usage de la basse chiffrée, attendu l'habitude qu'on a pris de réduire au piano toutes les grandes partitions d'une certaine importance.

Mais la suppression n'amène qu'un résultat diamétralement opposé au but qu'on désire atteindre. — Car, par ce moyen, l'accompagnateur perd l'usage de la lecture des chiffres, mnémonique si commode pour abréger l'écriture et symboliser les accords.

Il est certain que l'histoire de la basse chiffrée sera toujours nécessaire pour bien comprendre les partitions des différentes époques; mais la suppression des chiffres ne rendra que plus nécessaires encore les études historiques dont plusieurs bons esprits ont donné le signal, et qui ne seront pas le moindre mérite de notre siècle laborieux.

Défions-nous des simplifications bâtardes qui abaissent la science au niveau d'une vulgaire routine, et tout en cherchant la clarté des signes, ne commettons pas des confusions préjudiciables, comme aujourd'hui on le fait par exemple, en écrivant les voix de ténors en clefs de *sol*, au lieu de conserver à ces rares mais précieux interprètes la clef d'*ut* quatrième ligne, qui est leur véritable symbole régistral.

L'école française, qui avant tout tient à la clarté dans l'exposé de ses idées, a peu à peu introduit des simplifications utiles dans le système du chiffrage des accords; aujourd'hui je voudrais faire un nouveau pas dans cette question importante, pas que je crois d'une utilité évidente, mais qui ne sera point sans doute le dernier que la théorie aura à formuler pour se trouver au niveau de l'avancement de la pratique moderne.

Voici en peu de mots l'exposé de ma nouvelle proposition :

Il me semble urgent, vu les nouvelles combinaisons de l'art actuel,

de vous soumettre un moyen radical de simplifier dans des proportions énormes l'expression chiffrée de tous les accords principaux.

« On ne chiffrerait désormais, si vous adoptez mon idée, que l'état direct de l'accord principal, et on exprimerait la nature du dérivé par un petit chiffre entre parenthèses, placé en haut et à droite du chiffre spécial; ce chiffre supplémentaire s'appelle *exposant*, en algèbre; les mathématiciens s'en servent depuis longtemps. »

Voici donc comme on opérerait pour les accords de trois sons; l'accord parfait majeur s'exprimerait comme d'habitude par un 5 placé au-dessus de la note de basse; mais au lieu du 6 et du $\substack{6\\4}$, qui sont sujets à confusion et qui n'indiquent d'ailleurs ni la nature ni le mode des intervalles, produit par le renversement, on exprimerait simplement les premiers et seconds dérivés de l'accord parfait majeur par le symbole numérique $5^{(1)}$ et $5^{(2)}$.

L'élève voit immédiatement ici qu'il s'agit de l'accord majeur principal, mais qui, au lieu d'être employé dans son état direct, est placé, par le renversement, dans l'aspect de premier et second dérivés.

Il en serait absolument de même pour les accords : parfait mineur de quinte diminuée et de quinte augmentée dont les états directs continueraient à être symbolisés par les chiffres 3, 5 et + 5.

Pour les accords de septièmes, l'avantage serait encore plus grand; car la mémoire les trouverait, par ce moyen simple et efficace, déchargés de la difficulté considérable de retenir le chiffrage très-complexe de trois dérivés; en multipliant ce nombre 3 par le chiffre 7, exprimant le nombre des accords de systèmes placés, comme nous l'avons dit, dans notre premier mémoire, sur chacun des degrés de l'echelle de la gamme mineure, nous obtenons un produit de vingt et une expressions chiffrées qu'il est bien difficile de ne pas confondre et même de symboliser exactement avec les signes conventionnels en usage aujourd'hui.

Il s'agit donc simplement de déterminer quelle sera l'expression définitive des sept accords distincts de septièmes dans leur état direct.

Or, il est facile de voir, en comparant ensemble les deux modes majeur et mineur, que la septième dominante, qui est la plus usitée et qui se place sur le cinquième degré des deux modes, sera parfaitement symbolisée par le chiffre 7, auquel nous n'ajouterons aucun signe ambigu ou d'une complexité douteuse.

La septième de seconde du mode majeur, qui se retrouve sur le quatrième degré du mode mineur, sera exprimée par $\substack{7\\3}$, le 3 indiquant la tierce mineure et étant déjà employé pour symboliser l'accord parfait mineur qui se trouve ici surmonté de la septième. La septième tonique majeure, qui se trouve placée sur le sixième degré du mode mineur, se

chiffrera par + 7, signe nécessaire pour la distinguer des deux septièmes précédentes.

La septième avec quinte diminuée, qui se trouve sur le septième degré du mode majeur et sur le second degré du mode mineur, sera parfaitement exprimée par $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{5}$.

Quant aux trois septièmes, spécialement inhérentes au mode mineur, savoir : 1° la septième tonique mineure qui se trouve sur le premier degré dudit mode ; 2° la septième avec quinte augmentée, qui se place sur le troisième degré dudit mode, et 3° la septième diminuée qui se trouve sur la sensible ou septième degré dudit mode, nous les chiffrerons par $+\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{3}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{+5}$, et $\not7$; ces chiffres s'harmomisent parfaitement avec nos symboles précédemment employés pour exprimer les accords de trois et quatre sons. Nous avons donc l'avantage de chiffer nos onze accords au moyen de cinq signes seulement, le 3, le 5, le 7, la barre et la croix, c'est-à-dire en termes algébriques, le signe — (moins) et le signe + (plus).

Nous vous demanderons seulement, Messieurs, de nous permettre d'ajouter pour les vingt et un dérivés des sept accords de septièmes, les exposants (1), (2) et (3), dont les deux premiers ont déjà été employés par nous pour exprimer les huit dérivés des quatre accords de trois sons.

Donc, en résumé, six moyens seulement (trois chiffres et trois signes algébriques), pour exprimer quarante agrégations harmoniques, si le nombre de onze vous paraît comme à moi plus facile à caser dans la mémoire, que les quarante symboles actuels, vous n'hésiterez pas, Messieurs, à me donner votre adhésion, et la question du chiffrage des accords aura été simplifiée par une diminution de vingt-neuf expressions chiffrées, ce qui sera un soulagement important et efficace pour la mémoire des professeurs aussi bien que pour celle des élèves.

28e SÉANCE.

28 DÉCEMBRE 1867.

SOMMAIRE :

1. Note sur feu Charles de Kontski, par le Secrétaire.
   A. Le Délire,
   B. La Cinquantaine,
   Morceaux pour violon et piano, de la composition de Charles de Kontski, exécutés par MM. Poisot et Magnin.
2. Trio (inédit) en *ré* mineur, par Alb. Lhôte, exécuté par MM. Fissot, Lamoureux et Poëncet.
3. L'Orphéon français à vol d'oiseau, lecture par M. Elwart.
4. Larghetto, composé et exécuté par E. Magnin.

NOTE SUR CHARLES DE KONTSK ,

Par Charles Poisot.

Messieurs et chers Confrères,

L'impitoyable mort vient encore de nous enlever deux collègues bien aimés ; l'un, Kastner qui a reçu au Père Lachaise des éloges dignes de sa mémoire ; l'autre, Charles de Kontski, mort à Paris, le 21 août dernier, et inhumé au cimetière Montmartre, dans les caveaux de l'émigration polonaise.

Né à Cracovie le 4 novembre 1815, Charles de Kontski était l'aîné d'une illustre et nombreuse famille vouée tout entière à l'exercice de l'art musical.

Dès l'âge de 7 ans, Charles excitait l'admiration générale par son talent précoce de violoniste, et en 1822 il fut nommé membre titulaire des Sociétés musicales de Cracovie et de Lublin.

En 1833 et 1834, il obtint également le titre de membre actif des Sociétés de Vienne et de Linz (Autriche.)

Après avoir été nommé membre de la Société philharmonique de Munich (1835), Charles arriva en France, où il soutint sa famille par son talent. — Son frère Antoine se fit connaître comme pianiste et compositeur, tandis que Charles développait par ses bonnes leçons les heureuses dispositions d'Apollinaire, son plus jeune frère.

Charles de Kontski termina à Paris, sous Reicha, les études de composition qu'il avait commencées à Saint-Pétersbourg sous Bianchi.

Ses œuvres instrumentales, aussi distinguées que bien écrites, le firent recevoir, en 1841, à la Société académique des enfants d'Apollon.

En 1856, le roi des Belges, Léopold Ier, agréa la dédicace d'un remarquable quintette pour instrument à cordes.

Enfin le roi de Suède, pour le récompenser de l'envoi d'un trio pour piano, violon et violoncelle, le nomma membre de l'Académie royale de Suède et chevalier de l'Ordre royal de Wasa.

Nous renvoyons aux ouvrages de Sowinski et de Fétis ceux de nos ollègues qui voudraient connaître le catalogue des œuvres publiées de Charles de Kontski.

Quant à nous, nous répéterons qu'à Pesth, comme à Versailles et à Paris, on garde religieusement le souvenir de son concours au profit de nombreuses œuvres de bienfaisance.

Charles est mort en laissant à la famille de son médecin, M. Handvogel, un nombre assez considérable d'œuvres inédites. — Il devait bien cette marque d'estime et d'affection à des personnes qui l'ont soigné dans sa dernière maladie avec un dévouement et un désintéressement au-dessus de tout éloge.

Si notre Société était plus riche, je réclamerais de sa caisse l'honneur de publier quelques-uns des manuscrits posthumes de notre ami. — Kontski était un de nos meilleurs sociétaires; la Société doit garder sa mémoire, et c'est pour vous faire apprécier son esprit et son cœur que nous allons essayer de vous transmettre deux de ses dernières pensées.

L'une est un dialogue comico-sentimental, intitulé la *Cinquantaine ;* l'autre, une romance sans paroles, *Appassionata*, qui peint bien la chaleur, l'âme de l'excellent confrère que nous avons perdu.

Puissent ces quelques pages nous mettre en communication avec sa pensée intime et nous servir de fleurs pieusement jetées sur sa tombe par quelques mains fidèles.

L'ORPHÉON FRANÇAIS A VOL D'OISEAU,

Par A. Elwart.

C'est en Allemagne que le chant choral a pris naissance, d'abord par ces grandes mélopées religieuses dont le choral de Luther est un magnifique spécimen, et ensuite par des lieders ou chansons de table. L'Italie, aux XVe, XVIe et XVIIe siècles, avait également créé les madrigaux ; mais ces sortes de compositions, à quatre, cinq et même six voix, étaient écrites dans un style fleuri, fugué et syncopé, inaccessible aux gens du peuple. Vers la fin du XVIIIe siècle, Zelter, musicien français et l'ami du grand poëte allemand Gœthe, créa les *Liedertafel*, réunions chorales qui sont encore très-florissantes, grâce aux compositions des Mendelssohn, des Meyerbeer, des Abt, des Kücken, des Otto, etc. L'Alsace, ce soldat avancé de tout progrès, qui, en mêlant le sang de ses enfants avec celui des Français, depuis deux siècles sur tous les champs de bataille de l'Europe, est devenu française à son tour, possède depuis fort longtemps une vaste association chorale qui, chaque année, tient ses assises sonores dans les villes principales du Haut et du Bas-Rhin. Mais ce ne fut qu'en 1819 que Wilhem, l'ami et le collaborateur de Béranger, jeta, à Paris, les fécondes semences du chant choral, en ouvrant, rue Jean-Lantier et sous le patronage de la Ville, la première école de musique populaire. Il y préluda aux brillantes destinées de sa méthode si généralement répandue maintenant.

Il a fallu près de seize années à ce puissant vulgarisateur pour parvenir à réunir en un seul faisceau tous les éléments épars qu'il avait répandus dans toutes les écoles gratuites du département de la Seine; et, en 1835, il eut la gloire bien vive de rassembler à la Sorbonne 1,200 chanteurs, garçons, fillettes, jeunes hommes et hommes faits, tous élèves anciens et nouveaux, devenus musiciens grâce à son zèle persévérant et à l'excellence de son enseignement. Wilhem, qui avait créé la chose en devait être naturellement le parrain ; et c'est à lui que la langue française doit le mot orphéon et tous ses dérivés. Il est facile d'imaginer un néologisme, mais ne crée pas qui le veut un mot nouveau ; et Wilhem aura eu cette gloire !

Jusqu'en 1840 ou 1841, le chant choral n'existait qu'officiellement et seulement dans les écoles de la capitale ; mais les premiers élèves, devenus adultes, avaient puisé dans Wilhem et ses intelligents collabora-

teurs, l'amour du chant d'ensemble : l'un d'eux, un habile ouvrier damasquineur de fusils, Filipps, le parent du *strabiste* célèbre de ce nom, sous le Gouvernement de Juillet, créa dans la capitale la société des *Enfants de Paris*, pour laquelle Adolphe Adam a écrit un chœur populaire qui porte justement le nom de cette société musicale de l'Orphéon libre, c'est-à-dire ne relevant que de lui-même et ne recevant aucune allocation de l'édilité parisienne. Les membres de cette société se réunissaient le soir, trois fois par semaine, chez un marchand de vins de la rue Salle-au-Comte, derrière l'église Saint-Leu, où moyennant une cotisation de cinq centimes par personne (ils étaient quarante à peu près), ils avaient la jouissance d'une grande salle suffisamment éclairée.

C'est cette Société modèle qui a mis en lumière les premiers essais de Laurent de Rillé, notre élève bien-aimé, et qui la première a fait entendre, dans l'église du joli village de Saint-Ouen, une messe chorale à quatre voix, sans accompagement, écrite expressément par l'auteur de cette notice. Bientôt le mouvement imprimé par Philipps au chant choral fit surgir d'autres sociétés, et le premier département qui leur donna accès fut celui de Seine-et-Marne, dont l'honorable M. de Bourgoing était le paternel préfet. Ce fut Eugène Delaporte, pianiste, lauréat du Conservatoire, qui, retiré dans l'Yonne pour y professer, se mit à la tête de la propagande, et pour y préluder il organisa à Sens une société chorale au petit pied.

Grâce à la protection éclairée de MM. de Bourgoing et de Magnito, préfets successifs de Seine-et-Marne, une association de toutes les sociétés chorales de ce département fut largement organisée, et la ville de Melun eut les prémices de concours régionaux présidés par le regrettable Adolphe Adam. Depuis cette époque déjà éloignée, l'Orphéon libre a marché à pas de géant, non-seulement en France, mais en Algérie et même dans certaines localités de nos anciennes colonies d'outre-mer. L'orphéon a fait surgir à côté de lui la fanfare et les musiques d'harmonie militaire. — Ces deux satellites du chant choral ne sont pas seulement le refuge de ceux qui n'ont pas assez de voix pour être des seconds ténors ou des basses enrouées. — Il existe plusieurs sociétés dont les membres sont tout à la fois chanteurs et intrumentistes ; et, chose curieuse à constater, c'est que les fonctions musicales sont très-souvent renversées chez le même orphéoniste — Ainsi la petite flûte ou le cornet à pistons, dès que la fanfare a paru, deviennent une basse profonde ou un baryton très-satisfaisant, tandis que, par contre, la grosse caisse se transformera en premier ténor et que la contrebasse-Sax chantera la voix de fausset dans un chœur accompagnant un solo favori d'amoureux qui soupire

sous la fenêtre d'une Iris en l'air, ainsi que cela a lieu dans le charmant *Carnaval romain* d'Ambroise Thomas.

A Paris, il y a près de dix ans, un comité de patronage, présidé par l'honorable Sénateur M. Larabit, tint plusieurs séances dans lesquelles un règlement pour le concours, dont M. Camille Devos fut tout à la fois l'auteur et le rapporteur, fut adopté et est devenu la règle loyale de tous les concours. — Malheureusement ce comité, dans lequel les plus grands noms de l'art musical se faisaient remarquer, s'est dissous, et maintenant l'orphéon libre est plus libre que jamais. — Il va sans direction. — Cependant M. Duruy, qui aime tout ce qui tend à améliorer le bien-être moral des masses populaires, a créé, près du Ministère de l'Instruction publique, un comité consultatif chargé de diriger l'enseignement musical dans les écoles du gouvernement. — Ce comité, dont nous avons l'honneur de faire partie, n'ayant pas encore eu de première séance, nous ne pouvons que signaler son heureuse création.

Nous parlions, au commencement, de l'Alsace, c'est encore à son intelligente initiative que l'orphéon libre doit la création des concours de lecture musicale à première vue. — Des critiques moroses blâmaient, depuis la création de l'orphéon et sa diffusion sur tous les points de la France, que la routine fût son seul guide ; ces esprits chagrins eussent été moins sévères s'ils avaient bien voulu réfléchir que jamais les ouvriers, les cultivateurs, les hommes de travail en général, n'auraient consenti, de prime abord, à étudier le maussade solfége, ce catéchisme de la religion musicale universelle. — Il a donc fallu, pour les attirer, les grouper, leur faire apprendre des chœurs faciles et surtout mélodieux, et, sous ce rapport, Laurent de Rillé, Adolphe Adam et tant d'autres auront rendu un service immense à l'attraction orphéonique. — Puis, pour passionner les orphéonistes, il a fallu créer les concours régionaux d'abord, et plus tard, lorsque l'institution a pris de plus vastes proportions, les concours généraux. — En agissant ainsi, Eugène Delaporte et les artistes amis, ses collaborateurs nouveaux, ont fait preuve d'esprit et de leur connaissance du cœur humain. Aux enfants, il faut à l'école des bons points et même des croix d'honneur en ferblanc ; aux orphéonistes, aux enfants de l'art musical, on a donné des médailles. — Vous savez tous, Messieurs, quel est le mode établi pour les concours. — On divise en sections les divisions générales de ces concours ; — celles qui sont assez fortes doivent chanter un chœur imposé concurremment avec un chœur de leur choix, et, dans les grandes assises chorales, il y a le concours d'excellence avec chœur imposé et l'exécution répétée du chœur de choix qui vient d'être couronné.

Ce sont les préfets, les sous-préfets ou les maires qui décernent les

médailles de toute valeur et les mentions honorables, — assistés des présidents et des jurés, la plupart recrutés dans les rangs des notabilités musicales de Paris. —

L'orphéon a ses poëtes et ses compositeurs, ses journaux et ses protecteurs.

En terminant ce coup d'œil rapide, qu'il me soit permis de former un vœu qui déjà est exaucé dans certaines sociétés chorales. Je veux parler de la création de classes de solfége et par suite de chant collectif dans toutes les communes de l'Empire. — C'est par ces classes que l'avenir de l'orphéon libre sera à l'abri de toute fâcheuse atteinte. — On n'aime et on ne tient bien qu'aux choses qui ont donné de la peine à acquérir. — La plupart des sociétés se dissolvent lorsque leur directeur se retire. — Ce directeur, le seul vraiment en mesure d'attirer le sociétaire, communique sa science et son amour pour l'art à ses orphéonistes; — le directeur parti, ils sont livrés à eux-mêmes, et, comme ils ne *savent* pas la théorie musicale, ils ne peuvent se livrer à l'étude de nouveaux chœurs. — Le concours aura lieu du moment que tous les membres d'une même société seront meilleurs lecteurs. — Hâtons cet instant de tous nos vœux. Les succès obtenus par nos orphéons, à Paris en 1859, à Londres en 1860, succès qui furent presque politiques et firent que deux grands peuples se donnèrent cordialement la main sur l'autel de l'art; ceux de l'Exposition universelle, encore vivants dans tous les souvenirs, doivent redoubler et le zèle des directeurs et celui de leurs sociétés autant que celui des amis de la gloire artistique de notre belle France, ce soldat de Dieu, ainsi dénommée par Shakespeare, dont le génie philosophique devinait tout ce qu'il y avait de sève, de générosité et d'aptitude dans notre esprit national pour prendre toujours, toujours et sans se lasser, l'initiative du bien, du grand et du juste.

L'orphéon, Messieurs, est le terrain neutre où toutes les opinions, toutes les aspirations, tous les goûts les plus divers entrent en communion d'idées; — il rend déserts les cabarets; — c'est une cause de régularité dans la vie de l'ouvrier; il anime le cœur des villes où il place ses bannières wilhemistes, et si quelquefois il offense les oreilles délicates dans les pauvres campagnes, du moins jamais ses plus grandes batailles n'ont fait couler de larmes.

SÉANCE ANNUELLE (28 BIS).

25 JANVIER 1868.

SOMMAIRE :

1. Notice sur feu Kastner, par A. Elwart.
2. Rapport annuel présenté par le Secrétaire.
3. Élection de cinq membres du Comité, en remplacement de MM. Poisot, Gevaert, F. Clément, Boieldieu et Emile Durand, membres sortants, rééligibles.

NOTICE SUR JEAN-GEORGES KASTNER,

Par A. Elwart.

Heureux ceux qui naissent dans un milieu favorable à l'épanouissement de leurs facultés intellectuelles ! Cette pensée si juste d'un philosophe allemand est applicable en tout point à l'artiste profondément instruit, dont la mort inattendue nous a causé autant de douleur que d'épouvante. — Si Georges Kastner fût né au moment de la renaissance des lettres et des arts en Europe, nul doute que sa gloire eût été plus populaire, nul doute même qu'affranchi des devoirs de l'homme moderne, que membre d'une corporation religieuse, et porté par instinct, comme il l'était, à l'exercice de la charité, il n'eût embrassé dans son amour l'humanité tout entière, au lieu d'avoir tout à la fois à élever une famille et à poser les fondements de sa gloire littéraire et artistique.

Nous savons que notre ami, par sa position de fortune, était plus à même que tout autre de ses confrères d'exercer, ainsi qu'il l'a fait, un véritable sacerdoce de charité; mais son âme aimante éprouvait des terreurs indicibles dès que l'un des siens avait même l'ombre d'une maladie, et ce sentiment si louable, il l'éprouvait également pour ses amis : autant leurs succès le rendaient heureux, autant leur déconvenue attristait son âme aimante.

Quelques incidents regrettables des concours de l'*Exposition universelle*, et surtout la suppression définitive des musiques de cavalerie et de celle des Guides, lui ont porté un coup funeste dont il ne s'est pas relevé.

Maintenant que nous avons parlé de l'homme sensible, de l'époux et du tendre père, parlons de l'artiste.

Né le 9 mars 1810, à Strasbourg, Jean-Georges Kastner, quoique appartenant à une modeste famille vivant de son travail, fit d'excellentes études. Il alla en Allemagne, cette terre qui conserve toutes les parties de la science dans les silos admirables de ses institutions universitaires, et il fut reçu docteur ès-lettres et ès-sciences ; mais l'amour de la musique l'emporta dans le cœur du jeune docteur, et il entra résolûment dans la carrière musicale. Plusieurs opéras donnés par lui, depuis l'âge de dix-sept ans jusqu'à sa majorité, le firent tellement remarquer de ses concitoyens, que la municipalité de sa ville natale l'envoya à Paris terminer ses études musicales, et lui alloua une pension annuelle.

Reicha lui enseigna l'art d'écrire, et Berton celui de la composition lyrique.

Mettant à profit ses connaissances littéraires, il publia un *Traité d'instrumentation* qui a servi plus qu'on ne le pense aux ouvrages du même genre qui ont été publiés depuis son apparition. Il donnait des leçons de piano, d'harmonie et de chant pour faire face à la vie si dispendieuse de Paris. C'est à cette obligation de travail qu'il dût de connaître la femme distinguée qui devait, en lui donnant sa main, lui montrer le chemin du bonheur et de la gloire, chemin qu'il a parcouru avec une supériorité incontestable. Ce travailleur infatigable a collaboré à la *Revue musicale* de Berlin et à celle de Paris, fondée par M. Fétis, en 1828, et continuée par Schlesinger. La bienveillance de sa critique égalait la sincérité de ses jugements. Mais c'est comme théoricien qu'il doit occuper une place distinguée.

G. Kastner a publié des méthodes pour tous les instruments de l'orchestre moderne. — Après l'arrivée à Paris d'Adolphe Sax, il embrassa avec conviction la cause de cet homme de génie, et, en 1845, il obtint la croix d'honneur, après avoir rempli les délicates fonctions de secrétaire-rapporteur d'une commission chargée par le ministre de la guerre d'expérimenter les découvertes du célèbre facteur de la rue Saint-Georges. Les ennemis de cet homme courageux avaient réussi à obtenir contre lui un jugement qui, en faisant vendre son établissement, consommait sa ruine ; G. Kastner, ayant appris par Fessy qu'une malheureuse somme de quatre cents francs allait, comme le clou qui manque au fer du coursier, désarçonner le nouveau champion de l'art, accourut, répondit pour son ami, et le sauva. En rentrant chez lui, ce jour même, qui avait failli être si néfaste pour Ad. Sax, Mme Kastner remit à son mari un pli cacheté : c'était sa nomination dans l'ordre de la Légion d'honneur ! Et que l'on dise encore que les proverbes sont

quelquefois menteurs! celui d'*un bienfait n'est jamais perdu*, trouva son application immédiate.

G. Kastner écrivait aussi des méthodes pour tous les nouveaux instruments. Enfin, il aborda l'Opéra-Comique avec la *Maschera*, poëme en deux actes, de M. de Wailly. Les amateurs n'ont pas oublié le bel air que chantait la *Maschera* en revenant du bal. Scribe lui confia aussi un poëme en trois actes, qu'il mit en musique ; mais, dégoûté des tracasseries de coulisses, il reprit sa vie de bénédictin séculier, et créa un genre d'ouvrage tout nouveau : nous voulons parler du livre-partition. C'est ainsi qu'il a successivement publié la *Danse macabre*, la *harpe d'Eole*, les *Sirènes*, les *Cris de Paris*, et la *Parémiologie musicale*. La première partie de chacun de ces ouvrages, d'une forme si nouvelle, est consacrée à l'histoire du sujet lui-même, et la seconde, partition toute musicale très-développée, met en scène en quelque sorte la pensée-mère de l'auteur. Outre une excellente *Grammaire musicale*, G. Kastner a publié un *Manuel de Musique militaire*, qui est devenu classique. Au moment où il a commencé à devenir sérieusement indisposé, G. Kastner mettait en ordre une monographie de la *Marseillaise*, avec portrait, planches et musique autographe de l'immortel Rouget de Lisle, ainsi qu'une biographie authentique de G. Meyerbeer. Les soins pieux de son fils aîné seront sans doute consacrés à la publication de ces intéressants ouvrages. L'Orphéon, pour lequel G. Kastner a écrit les *Chants de la Vie* et les *Chants de l'Armée*, ainsi que beaucoup de chœurs chantés dans les concours, avait en lui un ardent propagateur, et, malgré son aversion pour la locomotion, il faisait violence à son amour pour la retraite en allant quelquefois, assez loin de Paris, présider les luttes pacifiques de la belle et populaire création d'Eugène Delaporte. Rappelons un des succès de G. Kastner, celui de son *Oratorio* le *dernier roi de Juda*, exécuté au Conservatoire le 1er décembre 1844 : à ce sujet, sa digne compagne lui donna une preuve d'amour conjugal sans précédent : elle a copié de sa gracieuse main près de six cents pages in-folio, de la partition de l'oratorio. — Quel compositeur contemporain peut se vanter d'avoir jamais joui d'un si grand privilége?

Nous avons dit que G. Kastner était charitable. Le baron Taylor, en créant l'Association des artistes musiciens, le compta parmi les premiers fondateurs, et, pendant plus de vingt ans, il fut un des vice-présidents de son comité central.

Le surnom de *père des musiciens* sera donné par la postérité à cet excellent cœur qui donnait, donnait toujours, sans jamais compter avec lui-même. Il ignorait l'emploi du moderne porte-monnaie, et, comme le Grand-Frédéric qui avait son tabac à priser à même la poche de son

gilet, G. Kastner, lui, y portait constamment des pièces d'or, qu'il répandait à tout venant, comme une bienfaisante rosée. Il avait compris que la Providence, en lui envoyant une grande fortune, lui avait imposé une mission toute de charité, et il l'a remplie, cette divine mission, avec une continuité digne de la reconnaissance de tous les artistes.

Nous avons pressenti que G. Kastner semblait être né pour la vie claustrale; quelques mots prouveront la justesse de notre assertion.

Il se levait toutes les nuits à trois heures, allumait son feu lui-même et travaillait jusqu'à huit heures du matin. Il appelait cela *chanter ses matines musicales*. Il déjeunait et se remettait au travail jusqu'à midi. Les lundis et vendredis il recevait des visites; les autres jours de la semaine, sa porte était close pour les importuns. A cinq heures il dînait, puis lisait les journaux et se couchait presque avec le soleil, c'est-à-dire invariablement à sept heures et demie du soir. La maison qu'il avait fait construire rue Boursault se ressent de ses goûts pour la solitude. — Elle a l'aspect d'un espèce de cloître, et pour compléter la ressemblance, son salon est un véritable parloir, où le maître, par amour de l'étude, recevait seulement ses visiteurs.

Les mardis, jeudis et samedis, il venait chez Sax à midi causer avec nous, allait ensuite soit à ses affaires, soit à l'assemblée du comité de l'Association ou à l'Institut, suivant les jours. Il faisait de rares promenades. C'était l'homme du foyer domestique.

Successivement correspondant et membre libre de l'Académie des Beaux-Arts, de l'Institut de France et de celle de Berlin, puis membre du comité des émigrés, etc., Kastner, par sa science, sa droiture et l'aménité de son caractère ne se fit que des amis de tous les hommes d'élite qui l'entouraient.

Officier de la Légion d'honneur, chevalier des ordres de l'Aigle rouge de Prusse (3e classe), de l'ordre du Chêne des Pays-Bas, de celui d'Ernest de Saxe-Gotha, il était depuis quelque temps commandeur avec plaque de Charles III d'Espagne et de François-Joseph d'Autriche; mais, par une modestie exagérée, il fuyait toutes les occasions de montrer en public ces preuves de la haute estime des souverains étrangers.

Enfin, au moment où tout semblait lui sourire, notre ami, qui s'était mépris fatalement sur la cause de sa maladie, ne voulut point prendre un repos qui lui était si nécessaire ; et les concours publics du Conservatoire, ainsi que ceux de l'Exposition universelle, hâtèrent, tout le fait supposer, le terme d'une vie si bien remplie. C'est le 19 décembre 1867 qu'il a rendu sa belle âme à Dieu, entouré d'une épouse chérie, de deux fils adorés et d'amis intimes qui tous sont inconsolables de sa perte. Ses obsèques ont eu lieu le 23 du même mois; et, comme il appartenait à

la religion réformée, l'art musical et catholique n'a pu déplorer sa perte dans une des vastes églises de la capitale. — Un nombreux concours d'artistes, de littérateurs, de gens du monde et du peuple a accompagné le char funèbre jusqu'au cimetière del'Est.—La musique de la deuxième subdivision ouvrait la marche funèbre, et au pied de sa tombe MM. Lefuel pour l'Académie des Beaux-Arts, Taylor pour l'association des artistes musiciens, nous, au nom de l'amitié, nous avons dit un éternel adieu à celui dont la fanfare de Sax exécutait une touchante mélodie extraite et transcrite par nous de son beau livre : *Les chants de la vie.*

RAPPORT SUR L'ÉTAT DE LA SOCIÉTE,

Par Charles Poisot.

Secrétaire du Comité.

Messieurs et chers confrères,

Nous voici arrivés au commencement de notre sixième année sociale. et, malgré l'opposition des esprits chagrins (malheureusement il s'en trouve toujours et partout), notre association n'a cessé de poursuivre son but principal : la disparition des entraves qui s'opposent au libre développement de nos intérêts professionnels. — Avant de procéder au renouvellement annuel du tiers des membres de notre Comité, membres qui peuvent être réélus d'après nos statuts, je dois vous présenter le compte rendu annuel de nos travaux, je devrais dire aussi des vôtres. — Je n'ambitionnais nullement ce périlleux honneur, mais il a bien fallu me soumettre au vœu de la majorité de mes collègues.

Et d'abord payons un juste tribut de regrets à la mémoire de deux excellents confrères que la mort nous a ravis pendant le cours de l'année dernière; je veux parler de MM. Charles de Kontski et Georges Kastner ; M. Elwart vient de vous retracer les mérites de ce dernier.

Bien que le vide causé par la perte de ces deux honorables sociétaires ne puisse être comblé, nous sommes heureux de pouvoir vous annoncer que, dans la dernière séance de notre Comité, nous avons nommé

membres de la Société, à l'unanimité des voix, M. Révial, professeur au Conservatoire, et M. Adolphe Deslandres, second prix de l'Institut, organiste des Batignolles et ancien élève de feu notre maître, le regrettable Le Borne. Sur la présentation de notre collègue Wekerlin, le Comité a nommé encore un correspondant nouveau, c'est M. Gagnon, résidant à Québec (Canada).

Il est inutile d'insister longtemps sur la récapitulation des travaux de la Société. — Le *Bulletin*, publié par les soins de notre infatigable bibliothécaire, contient fidèlement les programmes de nos séances mensuelles et le texte des lectures qui y ont été faites. Souhaitons seulement qu'un plus grand nombre de membres prennent part à ces travaux écrits qui élucident des points importants d'histoire, de théorie ou de philosophie musicales. — Ces études, plus avancées à l'étranger que chez nous, se développent partout, grâce aux efforts et à l'impulsion de notre Société, et il est juste de reconnaître qu'elle a donné l'une des premières en France, l'exemple et le goût de ces conférences ou lectures déjà propagées en Angleterre et en Amérique, et qui tendent à se répandre dans toutes les parties du monde civilisé.

Si les séances de fin de mois ont toujours eu leur intérêt, il n'en a pas été de même des samedis ordinaires. — Les occupations nombreuses de chacun, les concerts, les soirées particulières, les invitations de tous genres, disons aussi l'indifférence de plusieurs, toutes ces causes réunies ont nui au succès de ces réceptions intimes que je regrette pour ma part, car elles étaient agréables par le plaisir qu'on y avait à se rencontrer, et utiles par les relations qui s'y formaient. — Mais si le tourbillon de la vie parisienne les a fait provisoirement disparaître, espérons qu'elles vont se reproduire sous la forme d'auditions spéciales ou collectives. J'en ai fait l'essai pour mon propre compte en mai dernier, et je puis assurer tous mes confrères de l'utilité qui en résulte. — En effet, il ne suffit pas, pour le compositeur, d'écrire des ouvrages; il faut encore que ces ouvrages, même gravés, soient entendus, afin de pouvoir être jugés et appréciés. Les auditions remplissent ce but; elles mettent les auteurs à même d'être en contact avec les exécutants, soit instrumentistes, soit chanteurs, puis avec les professeurs, les élèves, les amateurs de tous genres, qui peuvent propager l'ouvrage, le répandre et le faire connaître, ce qui est un point capital.

J'engage donc vivement tous ceux de nos sociétaires qui ont un portefeuille bien garni (et il n'en manque pas, surtout en valeurs manuscrites) à s'entendre avec le nouveau Comité pour organiser une série d'auditions hebdomadaires destinées à produire d'excellents résultats.

Puisque, grâce aux bienfaits de notre association, notre généreux

trésorier veut bien mettre gratuitement à notre disposition ses locaux tout éclairés et chauffés, locaux qui généralement se payent fort cher ailleurs, nous ne devons pas hésiter à profiter de ces avantages incontestables qui n'existaient point avant la formation de notre Société, ou du moins qui n'avaient que le caractère d'une faveur toute exceptionnelle.

Mais, après la question des œuvres instrumentales et vocales, il y a celle du théâtre, question complexe sur l'horizon de laquelle bien des points noirs sont visibles à l'œil nu.

Notre collègue Ortolan vous a parlé, l'an dernier, de l'Opéra-Comique, et il a constaté avec regret que ce théâtre, autrefois pépinière des compositeurs nationaux, est livré aujourd'hui à un monopole que le principe de la liberté des théâtres n'a pu entamer.

En effet, pendant le cours de 1867, ce théâtre, qui reçoit une subvention annuelle de 240,000 francs, n'a monté que 7 actes nouveaux, au lieu des 20 actes auxquels l'oblige son cahier des charges. — C'est une véritable dérision, et vous concevez quel préjudice porte aux compositeurs dramatiques ce déficit de 13 actes pour une seule année.

Le Ministère ne serait-il pas en droit de retenir aux directeurs de l'Opéra-Comique la somme de 156,000 francs, puisqu'en divisant 240,000 par 20, on obtient le chiffre de 12,000 francs pour somme de la subvention par chaque acte nouveau représenté?

Malgré nos observations réitérées, nous n'espérons d'amélioration à ce déplorable système qu'en 1870, époque à laquelle expire le traité actuel. M. de Leuven, qui partageait nos idées lorsqu'il n'était que simple auteur, a complétement changé d'opinion en arrivant au pouvoir directorial. Espérons que dans deux ans la commission dramatique pourvoira mieux au besoin de nos intérêts.

Le Théâtre-Lyrique joue plus de nouveautés que l'Opéra-Comique; mais sa mauvaise administration compromet l'avenir de cette scène demandée par nous et créée pour nous, bien qu'elle soit envahie presque exclusivement par les traductions des ouvrages étrangers.

L'Opéra est un peu plus hospitalier aux nouveaux venus. — Son directeur M. Perrin a rendu hommage aux talents de notre Vice-Président Gevaert, en le nommant directeur de la partie musicale du théâtre, et on commence à donner quelques levers de rideau à des compositeurs qu'on forçait autrefois à débuter à l'Opéra-Comique, quand même leur vocation les eût entraînés vers notre première scène lyrique. — Autant aurait valu dire à Molière de faire des tragédies pour développer son génie comique.

Nous reconnaissons volontiers que *les Fantaisies-Parisiennes* rendent

quelques services; mais nous leur ferons le reproche de trop abonder en reprises d'ouvrages anciens.

Il faut avoir foi dans le nouveau pour le faire réussir ; et, pour la rareté du fait, on pourrait citer ici l'opinion spéciale de l'éditeur Grus, qui ne veut sous aucun prétexte, publier de la musique classique.

Jusqu'à présent, le système de la liberté des théâtres n'a guère favorisé que les petites scènes lyriques; cela ne tient-il pas à la question des subventions que je crois jugée aujourd'hui? —

Mieux vaut en effet, l'abolition des allocations administratives que le mauvais emploi qui en est fait ; et si l'emploi ne peut être amélioré, vu les abus et la difficulté de les déraciner, ne serait-il pas préférable de ne point privilégier l'industrie théâtrale, puisque le principe de la liberté a été voté par nous et sanctionné par un décret impérial.

Le Ministère des Beaux-Arts a fait officieusement consulter votre Comité au sujet des concours ouverts aux trois scènes lyriques subventionnées par l'État.

Sans préjuger l'issue de ces concours dont il faut espérer un meilleur résultat que pour ceux de l'Exposition, nous devons vous dire, Messieurs, que l'exécution pure et simple du cahier des charges a toujours semblé à votre Commission le meilleur moyen de remédier au malaise actuel.

Sans doute, des Expositions annuelles, analogues à celles qui ont lieu depuis si longtemps pour les arts plastiques, auraient de bons et d'utiles résultats.

Elles constateraient l'état de la production musicale; elles pourraient classer et récompenser les divers ordres de mérite; elles auraient au moins l'avantage de laisser chacun choisir la forme qui correspond le mieux à l'expression de sa pensée intime. — Mais ce projet est à créer, et il n'entre pas dans le cadre que je suis chargé de vous présenter ici.

Plusieurs de nos collègues, MM. L'Epine, Ferrand, Prévost-Rousseau, Magnus et Félix Clément, en ont étudié les bases diverses ; mais il y a au fond de cette idée une grave question financière à résoudre, sans la solution de laquelle on ne pourra jamais la faire aboutir.

Après la plaie du théâtre, vient celle de l'édition, dans les conditions actuelles.

Vous savez tous, Messieurs, qu'il est bien rare que nos manuscrits soient payés d'une façon convenable. — Beaucoup d'éditeurs s'imaginent nous faire une grande grâce quand ils nous publient pour rien, bienheureux encore quand ils n'enterrent pas nos dépôts dans le coin le plus obscur de leurs magasins.

Tous les artistes n'ont pas la vocation commerciale; le temps leur

manque et la préoccupation de créer des œuvres s'accorde mal avec les soins nécessaires à leur propagation.

Déjà M. Ferdinand Dugué, notre collègue aux auteurs dramatiques, a traité cette question pour la librairie. Il a publié à ce sujet une excellente brochure qui a été reproduite dans l'*Annuaire de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques*.

M. Lacour, agent spécial de cette société, dirige le comptoir qui fonctionne depuis deux ans déjà, rue de la Bourse, 10. Notre comité a voté récemment pour donner pleins pouvoirs à la sous-commission chargée de terminer cette affaire et si je ne puis aujourd'hui vous annoncer la conclusion de ce contrat, je dois vous dire au moins que la signature en sera prochaine.

Quant à notre bibliothèque, elle s'accroît chaque jour, grâce au zèle de notre collègue Wekerlin.

Chaque sociétaire peut y puiser selon ses besoins particuliers, et elle forme désormais une annexe d'autant plus importante qu'on peut emporter les volumes chez soi et les consulter à tête reposée pendant les heures où les bibliothèques publiques sont fermées.

Courage donc, Messieurs; avançons d'un pas ferme et résolu vers la conquête de nos libertés. Rendons-nous-en dignes par l'élévation de notre caractère, qui est le seul moyen de nous faire respecter.

Quelques confrères, prévenus ou mal informés, nous envoient leurs démissions. — Acceptons-les sans regret; mieux vaut n'avoir dans nos rangs qu'un plus petit nombre de membres résolus à marcher du même pas, au lieu d'être embarrassés dans notre marche par des esprits timides ou irrésolus.

Ont été réélus pour trois ans :

MM. F. Clément, Poisot, Boieldieu, Gevaert.

M. Dancla a été élu en remplacement de M. Émile Durand, qui a déclaré ne pas vouloir se représenter.

MM. d'Ingrande, G. de Sainbris et Serrier ont été nommés membres suppléants du Comité.

COMITÉ POUR 1868.

Président : M. REBER, de l'Institut;
Vice-Présidents : MM. GEVAERT et VOGEL;
Secrétaires : MM. POISOT et ORTOLAN;
Trésorier : M. A. WOLFF;
Bibliothécaire-Archiviste : M. WEKERLIN;
Membres du Comité : MM. BLANC, BOIELDIEU, CLÉMENT, DANCLA, ELWART, DE LAJARTE, NIBELLE, AMBROISE THOMAS.

29e SÉANCE.

29 FÉVRIER 1868.

SOMMAIRE :

1. A. Scène de Dardanus (solo et chœur), Rameau.
   B. L'Abeille, chœur à quatre voix, G. Pfeiffer.
2. Proposition d'un nouveau signe pour remplacer les trois clefs, par A. Azevédo,
3. Quintette en *mi* bémol, A. de Castillon, pour piano, deux violons, alto et violoncelle, exécuté par MM. Delioux, Hammer, Heiss, Langhans et Lütgen.
4. A. Chœur d'Ulysse, à quatre voix, Gounod.
   B. La Chanson de la Caravane (soli et chœur), A. Holmès.

Nota. Les chœurs, exécutés par la Société chorale d'amateurs, fondée et dirigée par M. A. Guillot de Sainbris.

SUR UN NOUVEAU SIGNE PROPOSÉ POUR REMPLACER LES TROIS CLEFS DE LA NOTATION MUSICALE,

Par M. Alexis AZEVÉDO.

On ne trouvera ici qu'un résumé de la communication que l'auteur a faite oralement à la Société des Compositeurs, dans sa séance du 29 février 1868. Ce sujet a été développé depuis dans une brochure

ayant le même titre que ci-dessus, et publiée chez Léon Escudier, éditeur de musique, brochure à laquelle nous renvoyons les lecteurs pour de plus amples détails.

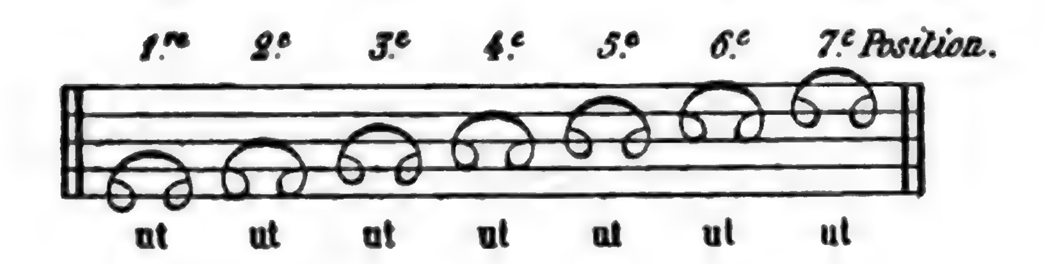
M. Azevédo fait remarquer d'abord que les clefs, suffisantes comme étendue pour les voix, ne le sont plus quant aux instruments; le diapason véritable de plusieurs de ces derniers n'est pas désigné ou représenté exactement, exemple : le piccolo, la guittare, la contrebasse, etc.

On sait également que, pour les parties de ténor écrites en clef de sol, le diapason vrai se trouve à une octave inférieure.

L'auteur observe aussi qu'il est illogique de faire partir l'opération de la lecture tantôt du *sol*, tantôt du *fa*, tantôt de l'*ut*, dans notre système musical, dont la formule typique est la gamme d'*ut* majeur, et, pour mettre l'écriture en rapport avec les faits et en faciliter l'étude, il supprime les clefs de *sol* et de *fa* et les remplace par une clef générale d'*ut*, qui, prenant toutes les positions, remplace toutes les clefs possibles.

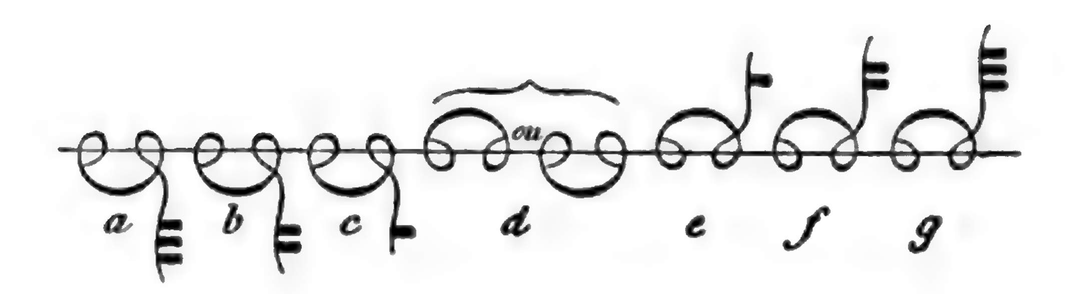
M. Azevédo se borne donc à cette clef unique, représentée par un C horizontal, indiquant dans cette position ◠ les octoves aiguës, et dans celle-ci ◡ les octaves graves ; à chacune des extrémités de cette lettre C s'adapte un petit anneau, afin que l'œil distingue facilement la position du signe.

Cette clef se place sur les lignes et les interlignes de la portée, de façon à fournir sept positions différentes, comme à la figure suivante :



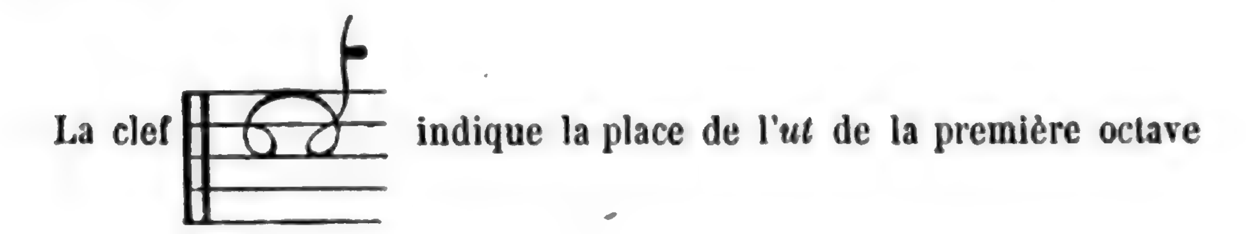
Parmi ces positions, la première, la troisième, la cinquième et la septième répondent à notre clef d'*ut;* la deuxième à la clef de *fa* 3e, la quatrième à la clef de *fa* 4e, enfin la sixième à la clef de *sol*.

Pour que ce nouveau signe puisse atteindre aux octaves inférieures et supérieures, que nos clefs n'atteignent qu'avec des *ottava*, l'auteur a imaginé un ou plusieurs crochets adaptés inférieurement ou supérieurement à sa clef, et désignant ainsi, par le nombre des crochets, le nombre d'octaves au grave ou à l'aigu :

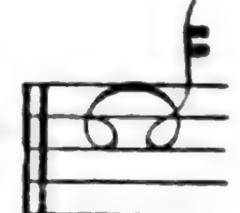


a, *b*, *c* désignent l'*ut* de la troisième, de la deuxième et de la première octave grave ; *d* est l'*ut* de l'octave moyenne, il correspond à l'*ut* au bas de la portée (clef de sol) avec barre supplémentaire ; *e*, *f*, *g* désignent l'*ut* de la première, de la deuxième et la troisième octave aiguë.

Pour rendre plus sensible et plus saisissable l'application du nouveau signe, nous reproduirons ici les exemples cités par l'auteur dans sa brochnre.



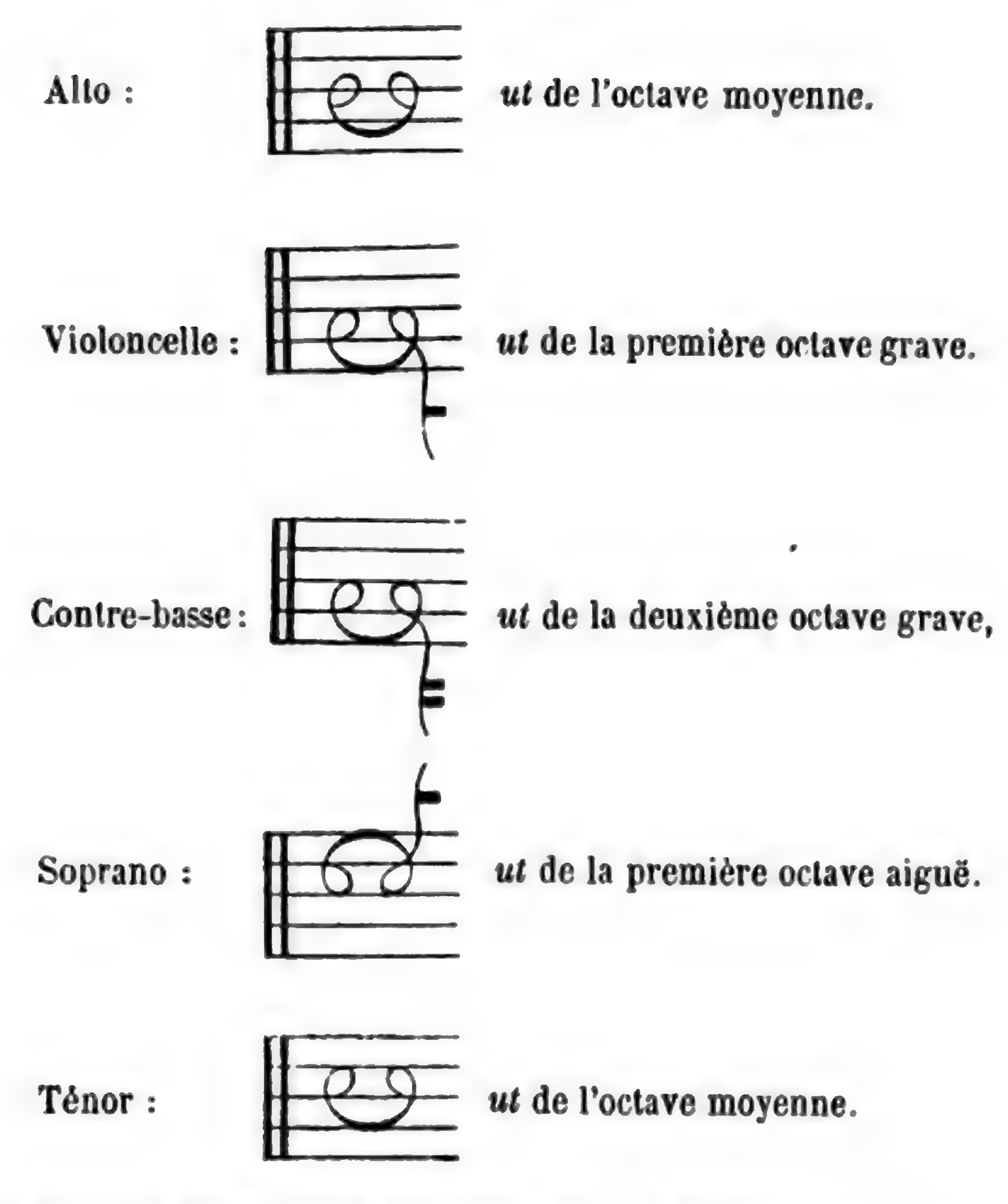
La clef indique la place de l'*ut* de la première octave

aiguë, qui est au diapason de la grande flûte, tandis que 

ındique la place de l'*ut* de la deuxième octave aiguë, qui est au diapason de la petite flûte; et de même pour tout le reste, comme on va le voir.

Violon : *ut* de la première octave aiguë.

Guitlare : *ut* de l'octave moyenne.



Pour les instruments transpositeurs, où la même note écrite se trouve réalisée à des hauteurs différentes, selon le ton de l'instrument, la clef générale, tout en laissant subsister les usages actuellement suivis, indique, par l'absence ou la présence du modificatif, l'octave à laquelle appartient le son réel. Exemple :

Cor en *si* bémol aigu : Tonique appartenant à l'octave moyenne.

Cor en *si* bémol grave : Tonique appartenant à la première octave grave.

M. Azevédo termine son improvisation par un *coup d'œil sur le passé*, où la *solmisation par muances* occupe une place fort intéressante. De son examen de cette solmisation il résulte que les trois lettres-clefs G, C, F étaient indispensables pour indiquer d'une façon positive la place de l'*ut* lorsqu'on solfiait tantôt *par bémol*, tantôt *par bécarre*, tantôt *par nature*, mais qu'elles sont une superfétation et un embarras aujourd'hui que, grâce à l'invention du *si*, on ne solfie plus que *par nature*.

Une seule clef d'*ut* dans les sept positions répond à tous les besoins de la transposition et donne, grâce aux modificatifs qui indiquent les hauteurs, la désignation précise des sept octaves du clavier.

Écriture plus simple et tout à fait positive; grandes facilités pour l'étude de la notation dans toutes les applications possibles, et pour la lecture de la grande partition, tels sont, en somme, les avantages que met en relief M. Alexis Azevédo en faveur du système qu'il propose.

J. B. WEKERLIN.

30e SÉANCE.

28 MARS 1868.

SOMMAIRE :

1. Quatuor inédit, Bazzoni, pour piano, violon, alto et violoncelle, exécuté par Mme Bazzoni, MM. White, Dragone, Ernest Demunck.
2. Notice sur la chanson de Jean de Nivelle, par J. B. Wekerlin.
3. Air de : Le Portrait (opéra inédit) E. Magner, chanté par Mlle Marie Magner.
4. Les origines de la tonalité moderne, lecture par Gevaert.
5. Le voile de la Sylphide, mélodie, musique de Ed. Magner, paroles de Mme Magner, chantée par Mlle Marie Magner.

LA CHANSON DE JEAN DE NIVELLE

(avec l'ancien air noté),

Par J. B. Wekerlin.

Une notice de M. Du Mersan sur la chanson populaire de *Cadet-Rousselle* (1), contient les lignes suivantes : « Des ballades et des chansons ont été faites sur Jean de Nivelle, et quelques bibliographes prétendent en avoir vu une dans un petit imprimé fort rare, fait à Namur en 1680. Cependant, dans un article de l'*Émancipation*, répété par le *Cabinet de Lecture*, ils y joignent le couplet des *Trois cheveux*, que nous avons vu faire nous-même à Aude..... » etc.

Que le couplet des *Trois cheveux* et bien d'autres de *Cadet Rousselle* aient été faits par Aude et Tissot, son collaborateur, dans la pièce de *Cadet Rousselle*, cela est fort possible : le tour original de la chanson de *Jean de Nivelle* prête bien à ces sortes d'imitations. Quant au petit imprimé de 1680, nous ne le connaissons pas, mais en voici un qui ne le fera peut-être pas regretter. C'est un volume in-12, intitulé : *Chansons folastres et prologues, tant superlifiques que drolatiques des comédiens français, revues et augmentées de nouveau par le sieur Estienne de Bellone, Tourengeau, Rouen*, 1612, *chez Jean Petit, tenant sa bouticque dans la court du Palais* (2).

Ce rarissime chansonnier, mêlé de prose, est en 2 volumes; les airs n'y sont pas notés, mais en tête de la plupart des chansons on en indique *le timbre*. Cette indication, il faut bien l'avouer, n'est généralement qu'un embarras de plus ; ces *timbres* sont des airs de chansons qui couraient alors, et qui se chantaient probablement depuis plus d'un siècle : mais où les trouver ? les chansonniers de 1500 à 1600 avec airs notés sont fort rares ; la plupart renferment d'ailleurs des chansons qui ne correspondent en aucune façon avec les timbres indiqués dans

(1) *Chants et Chansons populaires de la France*, Paris, Delloye, 1843, trois vol. in-8°.

(2) Voir, pour la description détaillée de ce volume, deux articles fort intéressants publiés dans l'*Illustration*, mois de février 1850. Ces articles, signés *un compatriote de Bellone*, sont de M. Taschereau, directeur général de la Bibliothèque impériale. M. Taschereau possède un exemplaire de ce chansonnier, la Biliothèque de l'Arsenal en a un autre : ce sont les deux seuls connus publiquement jusqu'ici. — Estienne de Bellone est auteur d'une tragédie intitulée *Les amours de Dalcméon et de Flore*, dédiée à M. Duvivier, 1610. Cette tragédie est suivie de *Meslanges et sonnets du mesme autheur*.

des ouvrages antérieurs. La 19e chanson du 1er volume d'Estienne de Bellone est celle de *Jean de Nivelle*, telle que nous la reproduisons ici :

Jean de Nivelle a trois enfans,
Jean de Nivelle a trois enfans,
Dont il y en a deux marchands,
Dont il y en a deux marchands,
L'autre escure la vaisselle :
Hay avant Jean de Nivelle,
Hay hay hay avant,
Jean de Nivelle est un galant.

Jean de Nivelle a trois chevaux (*bis*),
Deux sont par monts et par vaux (*bis*),
Et l'autre n'a point de celle :
Hay avant Jean de Nivelle,
Hay hay hay avant,
Jean de Nivelle est un galant.

Jean de Nivelle a trois beaux chiens (*bis*),
Il y en a deux vaut-riens (*bis*),
L'autre fuit quand on l'appelle :
Hay avant Jean de Nivelle,
Hay hay hay avant,
Jean de Nivelle est un galant.

Jean de Nivelle a trois gros chats (*bis*),
L'un prend souris, l'autre rats (*bis*),
L'autre mange la chandelle :
Hay avant Jean de Nivelle,
Hay hay hay avant,
Jean de Nivelle est un galant.

Jean de Nivelle a un valet (*bis*),
S'il n'est pas beau il n'est pas laid (*bis*),
Il accoste une pucelle :
Hay avant Jean de Nivelle,
Hay hay hay avant,
Jean de Nivelle est triomphant.

Ce dernier couplet nous paraît ajouté; il y manque cette forme du premier vers, ce moule carastéristique de la *triade* si exactement observé jusque là, et cela nous confirme dans la pensée qu'Estienne de Bellone n'a fait que reproduire cette chanson, sans en être l'auteur : la tradition orale l'avait déjà altérée par l'addition de ce couplet, dont le ton grivois jure d'ailleurs avec les précédents. Le *hay* du refrain est une onomatopée, équivalant au *hèz* de la *prose de l'âne*, ou au *xi xi*, ou *xz*, *xz* de nos jours, servant à exciter les chiens, à les pousser en avant.

De Bellone met sur le titre de ses chansons : *revues et augmentées*

de nouveau, ce qui fait supposer une édition antérieure, non parvenue jusqu'à nous.

Quoique la date de 1612 soit déjà fort respectable, l'origine historique de cette chanson remonte bien au-delà, puisque ce fut sous le règne de Louis XI que Jean de Nivelle, allié au duc de Bourgogne, refusa de marcher contre ce prince, malgré les ordres du roi (1).

Il est plus que probable que la chanson de *Jean de Nivelle* a été faite, non du vivant d'Estienne de Bellone, mais à l'époque même à laquelle se rapporte le fait historique; or, en 1612 cette chanson devait avoir déjà plus d'un siècle et demi d'existence. Un événement historique, d'aussi peu d'importance, n'est plus assez vivace dans la mémoire du peuple après cent cinquante ans, pour qu'il adopte une chanson dont il ne comprendrait ni le sel, ni même la signification, et si Estienne de Bellone avait eu cette réminiscence, sa chanson ne serait jamais devenue populaire, par la raison que nous venons d'indiquer : l'oubli du fait historique.

Il se pourrait néanmoins que du temps de Louis XI on ait fait sur Jean de Nivelle le dicton populaire :

Il fait comme ce chien de Jean de Nivelle,
Qui s'enfuit quand on l'appelle.....

et que longtemps après, la chanson elle-même soit éclose ; mais ce n'est guère probable.

M. Le Roux de Lincy dans son *Livre des Proverbes français* (2), observe que celui de Jean de Nivelle a été travesti dès son origine, puisqu'on trouve dans *les Adages français* :

(1) Jean de Montmorency, seigneur de Nivelle, fils aîné de Jean de Montmorency, grand chambellan de France sous Charles VII, embrassa, avec Louis son frère, le parti du comte de Charolais contre le roi Louis XI, dans la guerre du *bien public*. Son père, après l'avoir fait sommer à son de trompe de rentrer dans son devoir sans qu'il comparût, le traita de chien ; d'où est venu ce proverbe, encore à la mode aujourd'hui, : « Il ressemble au chien de Jean de Nivelle, il s'enfuit quand on l'appelle. » Jean de Nivelle mourut en 1477. (*Dictionnaire universel. etc., de Chaudon et Delandine.*)

Ce sire de Montmorency, qui avait épousé Jeanne de Fosseux, dame de Nivelle, se brouilla avec son père (d'après quelques historiens) parce que ce dernier s'était remarié en secondes noces en épousant Marguerite d'Orgemont. Les relations avec la belle-mère laissèrent à désirer, et ce fut elle, à ce qu'il paraît, qui intrigua auprès de Louis XI, pour que Jean de Nivelle fût sommé, par les sergents et les hérauts d'armes du roi, d'abondonner la bannière de Charles le Téméraire et de venir le joindre. Jean de Nivelle, se méfiant des intentions du monarque cauteleux et rusé, prit la fuite.

(2) *Le livre des proverbes français*, 2e édit., Paris, Delahaye, 1859, deux vol. in-16, t. II, p. 46.

Le chien de maistre Jean de Nivelle
S'enfuit toujours quand on l'appelle.

Egalement dans le *Jardin de récréation de Gom̃s de Trier* :

Il ressemble le chien de Nivelle,
Il s'enfuit quand on l'appelle.

Le tout est de savoir si le proverbe a travesti la chanson, ou si c'est la chanson qui a travesti le proverbe.

Nous venons de citer le livre de M. Le Roux de Lincy, nous en extrairons encore ceci : au commencement du XVIe siècle (1), Jean de Nivelle était l'objet d'une chanson populaire. La farce des *Deux savetiers*, représentée à cette époque par les suppôts de la Basoche, commence ainsi :

Hay avant Jehan de Nivelle.
Jehan de Nivelle a deux housseaux,
Le roi n'en a pas de si beaux,
Mais il n'y a pas de semelle.
Hay avant Jehan de Nivelle.

Histoire du théâtre français, t. II, p. 145.

Ce couplet ne peut dater de l'origine de la chanson, pas plus que celui de *Jean de Nivelle a un valet*, toujours à cause de la *triade* qui donne un tour si original à cette chanson dont elle est le type, le premier jet, le premier patron.

D'après le *Dictionnaire comique, satyrique*, etc., de *Le Roux*, édition d'Amsterdam, 1787, Jean de Nivelle se dit pour : *sot, innocent, niais;* Bescherelle est plus clément dans son Dictionnaire français : *se dit d'une personne peu sociable, peu complaisante*. Le héros de la chanson n'était ni sot ni peu sociable, par cela même qu'il prit la fuite devant les sergents et les hérauts d'armes de Louis XI, car ce Jean de Nivelle fut secrètement instruit que la sommation du roi, de venir le joindre pour combattre le duc de Bourgogne, n'était qu'un piége et qu'il songeait à le *jeter dans une tour*.

La seconde version, que nous donnons d'après le *Dictionnaire des proverbes de la Mésangère*, c'est que Jean de Nivelle fut cité au parlement pour avoir donné un soufflet à son père, mais qu'il refusa de comparaître. Son forfait ayant acquis de la publicité, on n'en parla qu'avec un extrême mépris, et ce fut dans la bouche du peuple le *chien de Jean de Nivelle*.

Fleury de Bellingen, dans ses *Etymologies des proverbes français*,

(1) Nous voilà loin de 1612, date du livre d'Etienne de Bellone.

ajoute : « et l'on a cru que le chien de Nivelle estoit le chien de quelqu'un, au lieu que c'est une injure contre Jean de Nivelle. »

L'air de la chanson de *Cadet Rousselle* nous a toujours paru un air moderne, quelqu'air de chasse du milieu du XVIIIe siècle ; la seconde partie est même une réminiscence partielle de la seconde partie de l'air de chasse du *Jeune Henri*.



Les derniers vers de cette chanson n'ont pas la même mesure que ceux qui leur correspondent dans la chanson de Jean de Nivelle, reproduite par Estienne de Bellone, et n'auraient jamais pu s'adapter à l'ancien air. Notre opinion s'est trouvée confirmée, il y a quelque temps, en mettant la main sur un petit chansonnier intitulé :

Recueil des plus belles chansons des Comédiens françois, En ce comprins les airs de plusieurs Ballets qui ont esté faits de nouveau à la cour. Reveu et augmenté de plusieurs chansons non encore veuës. A Caen, chez Jacques Mangeant. Ce petit in-12, terminé par des *bachanales* ou chansons à boire, ne porte pas de date ; il fait suite à un autre petit volume du même format : *Recueil des plus beaux airs accompagnés de chansons à dancer, Ballets, chansons folâtres et Bacchanales, autrement dites vaudevire* (1), *non encores imprimés*, *ausquelles chansons*

(1) Ce qui prouverait bien un peu que, depuis Olivier Basselin, les chansons à boire avaient conservé le nom de *vau de vire :* mais c'était là leur application spéciale, n'ayant aucun rapport avec l'orgine du mot *vaudeville*, qui tire son étymologie de *voix de ville* (chanson des rues), en opposition avec les *airs de cour*.

l'on a mis la musique de leur chant, afin que chacun les puisse chanter et dancer, le tout à une seule voix. A Caen, chez Jacques Mangeant, 1615. Le deuxième volume de ce chansonnier est annoncé de la manière suivante dans la préface au lecteur :

« Je me suis advancé de te préparer ce petit livre, en attendant un autre que je t'appreste, *que tu verras en bref*, et qui sera d'airs et ballets, mis à quatre parties, prins des meilleurs autheurs de ce temps, lequel m'a esté promis par un de mes amis qui me les met par ordre. »

Le second volume est, en effet, conforme à cette promesse, seulement l'éditeur s'est ravisé en ceci qu'il n'a donné les airs qu'à une voix et non à quatre.

C'est au folio 11 que se trouve l'air noté de *Jean de Nivelle* que nous reproduisons ici :



Le texte de l'édition caennaise est parfaitement conforme à celui d'Estienne de Bellone.

Dans cette notation de 1615, la tonalité est bien sol mineur, quoique le second bémol (le mi b.) manque à la clef. C'était d'ailleurs l'habitude, avant le XVIIIe siècle, de négliger le dernier bémol ou le dernier dièze des tons mineurs, sans doute à cause du reste d'influence que le plain-chant faisait encore subir à la musique profane, qui depuis longtemps cherchait à s'affranchir de cette forme. Rameau, dans son *Traité d'harmonie*, parle de cette manière incomplète de notation : « Si les

Français oublient un bémol dans les tons mineurs transposés, les Italiens de leur côté oublient presque tous un *dièze* dans les tons majeurs transposés, » etc.

L'air que nous donnons d'après le chansonnier de 1615 ne ressemble en aucune façon à l'air de Cadet-Rousselle, et n'en est certes pas l'origine.

La chanson de Jean de Nivelle se retrouve également en Provence, M. Damase Arbaud la reproduit ainsi (1):

Air : *Cadet Rousselle.*

Jean de Nivello n'avie'n chin
Que lou mandavo tirar de vin,
Et li derrobat la canello,
Leissetz passar Jean de Nivello,
Mai, mai, mai cependant
Jean de Nivell' es bouen enfant.

Jean de Nivello n'avie'n gau
Qu'eme sa couo escoubavo l'houstau
De sa pate fasie 'scudelo.....

Jean de Nivello n'avie'n pouerc
Que lou mandavo cercar de bouesc
Et li adusie ni trounc ni 'stelo....

Jean de Nivello n'avie'n buou
Qu'avie les banos sur lou cuou
Et la couo dessus la cervelo.....

Jean de Nivello n'avie'n cat
Que lou mandavo cercar ses bas
Et li rouiget la semelo.....

Jean de Nivell' avie'n agneou
Saup pas s'es mascl' ou ses femeou
....

Jean de Nivell' a tres chivaux
L'un est boroi, l'autr' es maraut,
L'autre poou pas pourtar la sello.....

Jean de Nivell' a tres enfants
L'un es bourreou, l'autr' es sargeant
Et l'autr' escapat de galero,

Leissetz passar Jean de Nivello,
Mai, mai, mai cependant,
Jean de Nivell' es bouen enfant.

M. Damase Hinard témoigne une forte envie de dater sa chanson du

(1) *Chants populaires de la Provence*, recueillis et annotés par *Damase Hinard*, Aix, 1862-1864, deux vol. in-18.

temps de Louis XI; mais en lui donnant pour timbre l'air de *Cadet Rousselle*, il détruit lui-même sa supposition, car, nous le répétons, l'air de Cadet Rousselle est moderne comme la chanson, et son refrain ne peut s'adapter à l'ancien air, sans le tronquer, tandis que l'ancien texte va parfaitement. On voit également que la forme primitive de la *triade* est absente dans le texte provençal, hors les *trois chevaux* et les *trois enfants*.

La chanson de *Jean de Nivelle* a joui pendant des siècles d'une immense popularité; il est à remarquer que le nom de *Jean de Nivelle* a fini par devenir un type de bêtise naïve. C'était un nom générique qu'on donnait aux couplets frondeurs que faisaient éclore tel ou tel événement, chansonné par le peuple. Ainsi, quand Marie de Bretagne, qui fut la fameuse duchesse de Montbazon, épousa Hercule de Rohan, duc de Montbazon, voici le *Jean de Nivelle* qui courut :

Un gros homme en son village
S'est mis dans le cocuage :
C'est le duc de Montbazon.
Il crut prendre une pucelle.....
Qu'en dis-tu Jean de Nivelle?
Tout le monde dit que non? (1).

Nous avons vainement cherché la chanson de Jean de Nivelle dans le Recueil de M. de Coussemaker : *Chants des Flamands de France*, et dans le Recueil des *chansons Wallonnes*, publiées par Dejardin, dans les *Chants historiques flamands* de Bæcker, etc. Ce qui nous fait supposer que cette chanson a été faite plutôt à Paris, par les soudards de Louis XI, qu'à Nivelle même, et qu'elle n'a jamais été bien répandue dans cette dernière localité, voire même connue ; que ce ne sont donc pas nos soldats qui la rapportèrent du Brabant, comme le dit Du Mersan ; mais qu'ils l'y importèrent peut-être.

Philippe de Commines, dans ses *Mémoires*, ne parle pas de Jean de Nivelle, il ne cite pas davantage Jean de Montmorency, quoiqu'il s'étende assez longuement sur la guerre du *bien public*.

Pour en revenir à la paternité de la chanson de Jean de Nivelle, nous observerons que, dans l'édition faite à Caen, seulement trois ans après celle d'Estienne de Bellone, il n'est fait aucune mention de ce dernier : l'air et la chanson se trouvent dans ce recueil au même titre que les autres, celui de leur popularité, qui les sauva de l'oubli.

(1) *Ch. Nisard*, des *Chansons populaires*, etc., t. I, p. 348, d'après les *Historiettes* de *Tallemant des Réaux*.

LES ORIGINES DE LA TONALITÉ MODERNE,

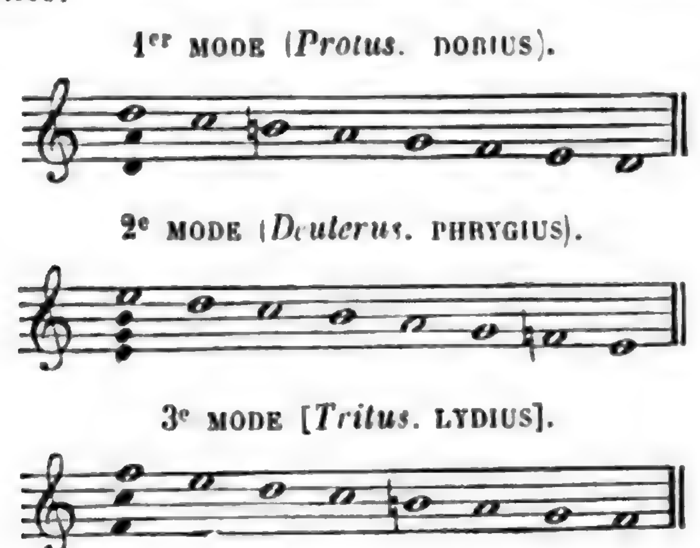
Par M. Gevaert.

N. B. Le manque de temps a empêché M. Gevaert de rédiger la première partie de ce travail, celle relative aux modes et tons de l'antiquité gréco-romaine. Elle sera publiée ultérieurement dans ce bulletin. Ce qui suit est le résumé de la deuxième partie et les conclusions générales.

On sait que la musique occidentale a son origine dans le chant liturgique de l'Eglise primitive, lequel lui-même n'est qu'une continuation de l'art païen sous sa forme la plus populaire.

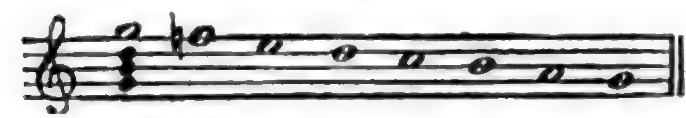
Or, en remontant aux plus anciennes tentatives de régularisation de ce chant liturgique, nous arrivons à un système diatonique pur, fondé sur *quatre* échelles modales.

Voici ces échelles, avec les noms qu'elles portent au moyen âge (1). Contrairement à l'usage actuel, nous les écrivons de haut en bas : 1° parce que la direction descendante prédomine dans les mélodies antiques ; 2° parce que le repos final sur la tonique se fait toujours au bas ou au milieu de l'échelle, jamais au haut, et qu'en outre ce repos est invariablement amené par un mouvement mélodique descendant ; 3° enfin, parce que cette habitude est tout à fait conforme aux traditions les plus anciennes.



(1) Pour éviter toute confusion, nous conservons la nomenclature latine pour les modes du moyen âge. On sait que cette nomenclature ne concorde pas avec celle des modes grecs.

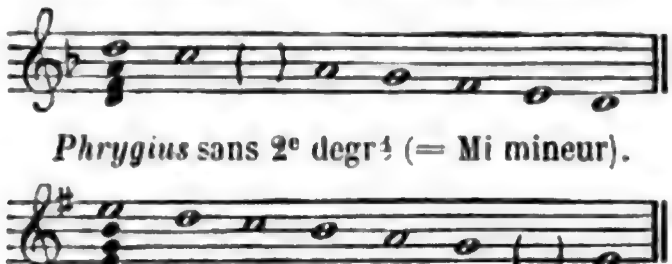
4e MODE (*Tetrardus.* MIXOLYDIUS).



Aucune de ces échelles ne se reproduit exactement dans nos deux gammes modernes, mais elles s'en rapprochent sur plusieurs points essentiels. Voici quelques analogies qui nous frappent au premier abord :

1° Le *Dorius* (1er mode) et le *Phrygius* (2e) ont la tierce mineure; le *Lydius* (3e) et le *Mixolydius* (4e) ont la tierce majeure. Mais la ressemblance va plus loin. En effet, si, dans le premier et le troisième mode, on supprime le *si*, dans le deuxième et le quatrième mode le *fa*, les sons restants forment une gamme incomplete, mais parfaitement régulière, de *ré mineur*, de *mi mineur*, de *fa majeur* et de *sol majeur*.

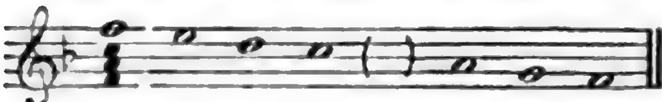
Dorius sans 6e degré (= Ré mineur).



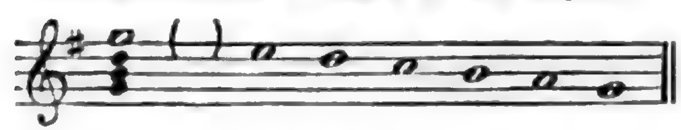
Phrygius sans 2e degré (= Mi mineur).



Lydius sans 4e degré (= Fa majeur).

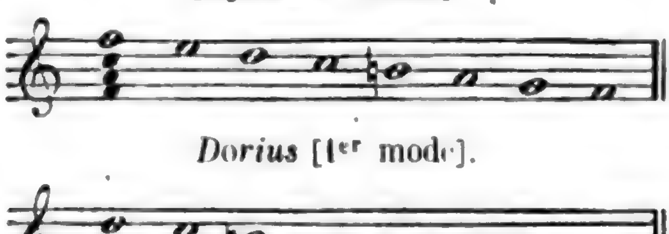


Mixolydius sans 7e degré (= Sol majeur).



2° On aura déjà remarqué que ces quatre modes forment deux groupes parallèles, chacun composé d'un mode majeur et de son mineur correspondant. Ainsi, à côté du *Lydius* majeur, nous voyons apparaître son relatif mineur, le *Dorius* (*fa majeur* et *ré mineur* avec *si bécarre*, au lieu de *si bémol*) :

[*Lydius* 3e mode].



Dorius [1er mode].

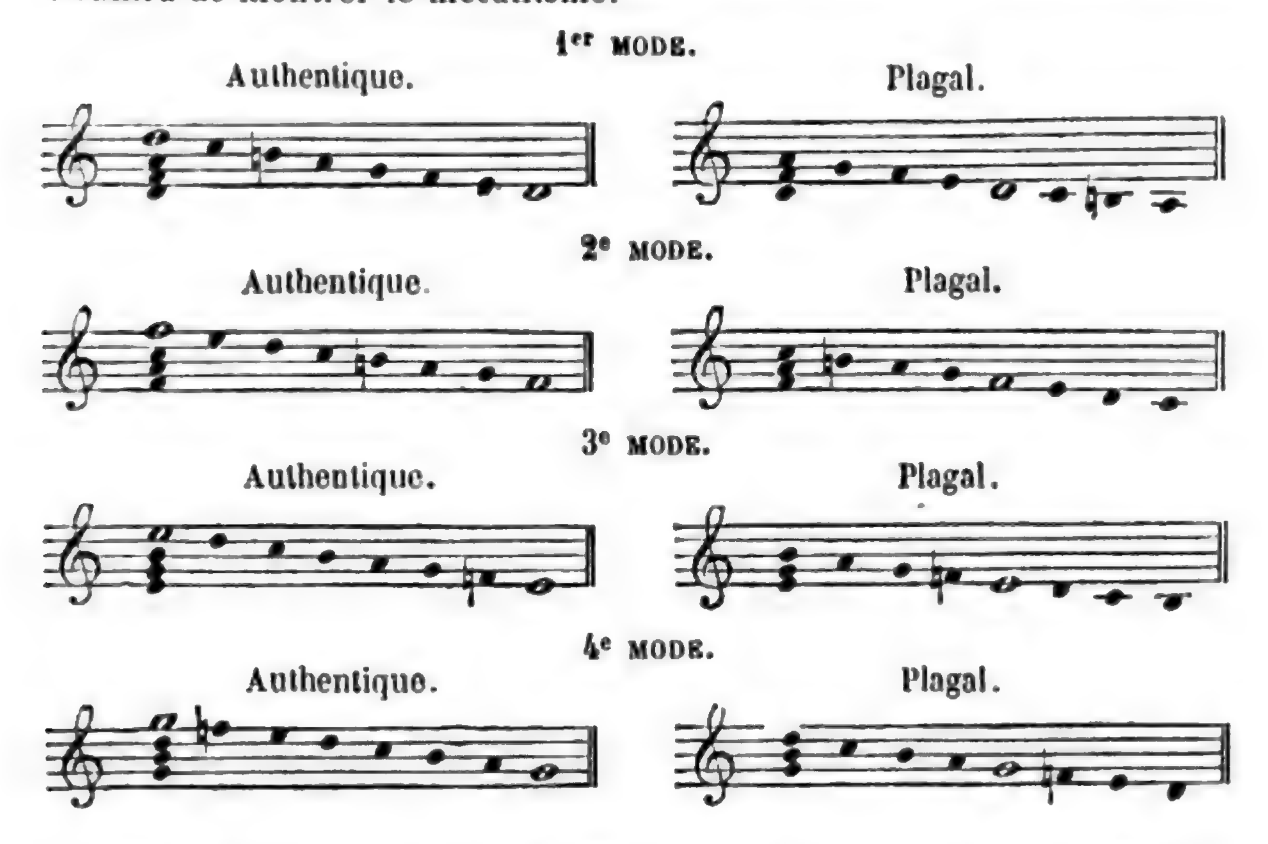


De même, au *Mixolydius* majeur correspond le *Phrygius* mineur (*sol majeur* et *mi mineur*, avec *fa bécarre*, au lieu de *fa dièze*) :



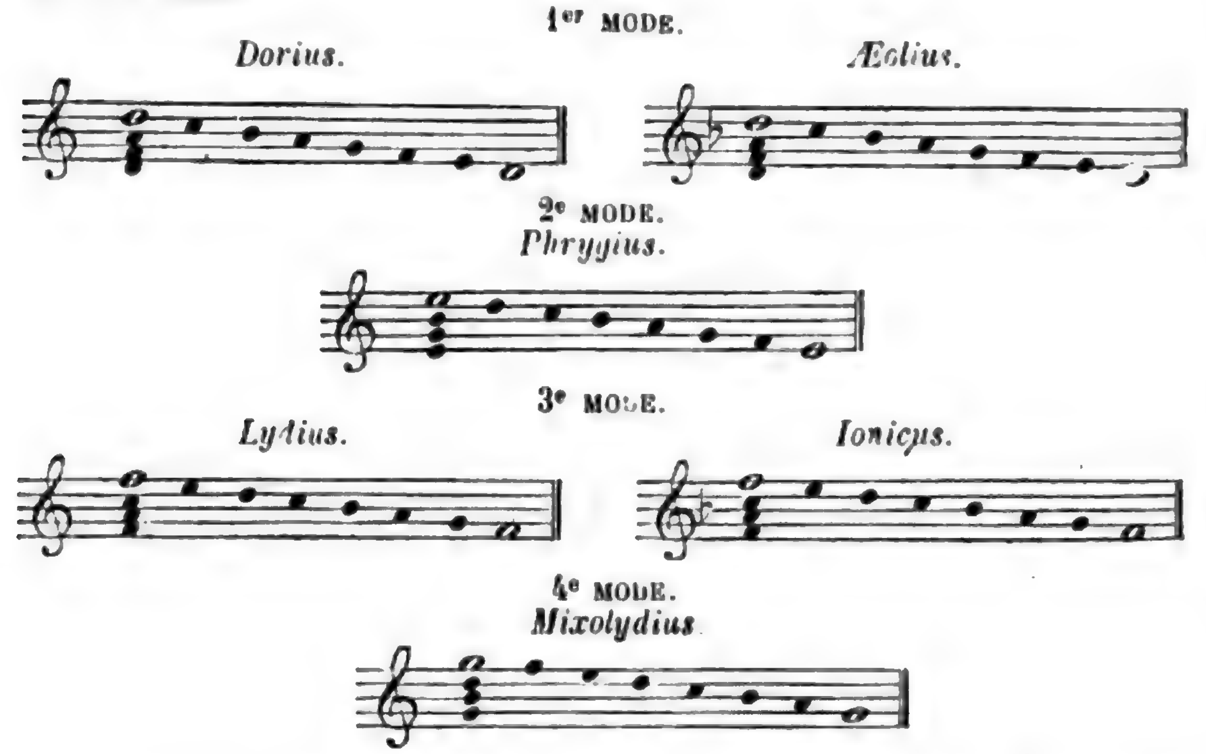
et chacune de ces paires se trouve dans le même rapport que nos deux gammes types : *ut* majeur et *la* mineur.

La tradition rattache le nom de saint Ambroise, évêque de Milan (370), au système des quatre modes primitifs. Saint Grégoire, deux siècles plus tard, n'augmenta pas, en réalité, le nombre des modes, mais il établit pour chacun d'eux une seconde échelle partant de la dominante harmonique (1). De là, la distinction en modes *authentiques* (de la tonique à la tonique) et *plagaux* (de la dominante à la dominante) ; distinction que nous pouvons négliger par la suite, et dont il suffira de montrer le mécanisme.



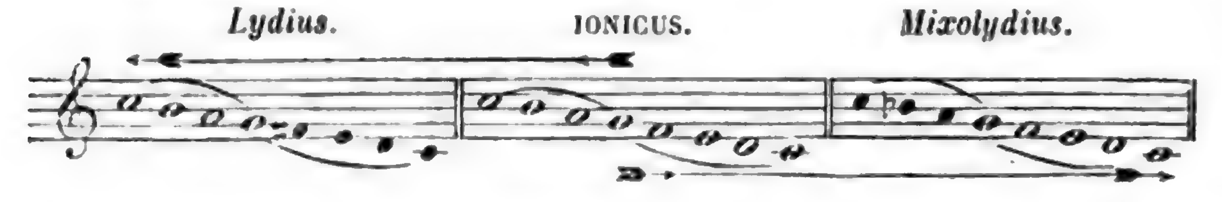
(1) Nous racontons ici les faits tels qu'ils sont généralement admis, tout en faisant de fortes réserves sur leur exactitude historique. En effet, comment se fait-il que les écrits de Boèce et de Cassiodore ne contiennent pas la moindre allusion aux innovations ambroisiennes ? Pourquoi Isidore de Séville semble-t-il ignorer la réforme musicale de son

Il serait trop long de poursuivre ici les développements du système grégorien pendant les siècles suivants. Disons seulement qu'au sortir du moyen âge, le nombre des modes est resté le même en théorie. En fait, dès le xe siècle, le système se trouve accru de deux nouveaux modes : le premier et le troisième se sont dédoublés et ont maintenant chacun deux formes très-distinctes. — Voici toutes les échelles *authentiques* de cette nouvelle phase avec les noms que leur donna Glaréan au XVIe siècle :



A première vue, les deux échelles ajoutées ne semblent être que des légères variantes du *Dorius* et du *Lydius*. En les soumettant à un examen attentif, on s'aperçoit que le *Ionicus* est un mélange du *Lydius* et du *Mixolydius ;* l'*Æolius* a le même caractère vis-à-vis des anciens mineurs (le *Dorius* et le *Phrygius*).

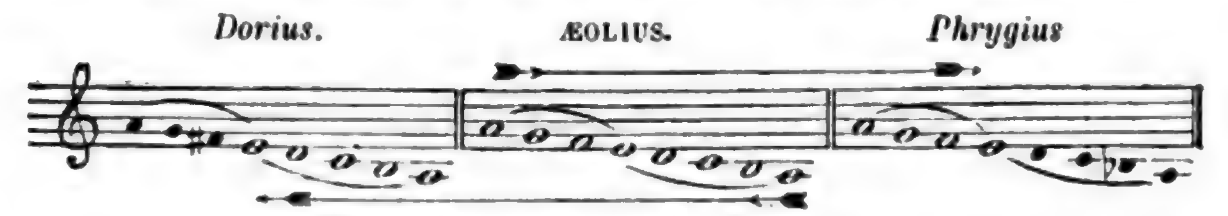
Pour se rendre un compte exact de cette particularité remarquable, il suffit de réduire les trois gammes majeures à une seule tonique (*ut*), et d'analyser les deux intervalles (quarte et quinte), dont chacune d'elles est composée :



contemporain saint Grégoire? La plus ancienne exposition de la théorie des huit tons dits *grégoriens* est du VIIIe siècle et se trouve dans l'extrait de *Flaccus Alcuin*, publié par Gerbert (*Scriptores*, I, 26). Tout ce passage semble être puisé à une source byzantine.

Nous constatons immédiatement que dans le *Ionicus*, la partie supérieure de l'échelle appartient au *Lydius*, la partie inférieure au *Mixolydius*.

Si nous répétons la même opération sur les trois gammes mineures, nous voyons se produire un résultat identique, mais en sens inverse :

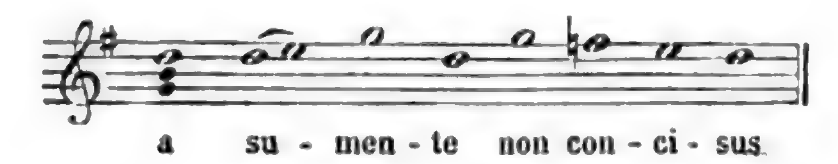


Et nous nous convainçons que la partie supérieure de l'*Æolius* appartient au *Phrygius*, la partie inférieure au *Dorius*.

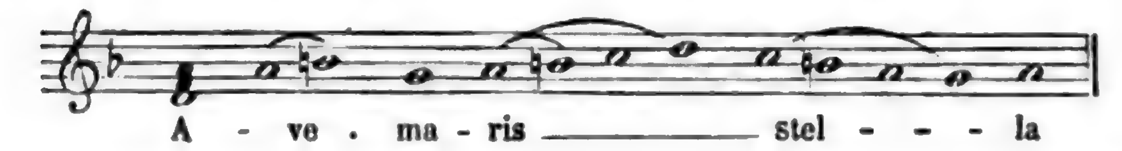
Mais ici se place une observation très-intéressante et que le lecteur aura déjà faite, c'est que ces deux échelles *synthétiques* ne sont autres que nos deux gammes modernes. Dans l'état actuel de nos connaissances, il est assez difficile de déterminer le moment où elles se sont produites pour la première fois. Ce qui est acquis, c'est que les anciens connaissaient l'*Æolius*, soit sous cette même désignation, soit sous le nom plus usuel d'*Hypodorien*. Quant au *Ionicus* du moyen âge, qui n'est autre que le majeur moderne, il n'en existe aucune trace certaine dans la musique antique. De toute manière, la construction de ces deux gammes nous révèle qu'elles ont dû être précédées, dans l'ordre chronologique, par celles du système dit Ambroisien. Elles opèrent la transition entre des éléments qui dans celles-ci n'existaient qu'à l'état isolé, sans lien, sans contact entre eux. En effet, les quatre modes ambroisiens forment, en tout, un contraste nettement tranché. D'un côté les deux majeurs, de l'autre les deux mineurs ne se ressemblent ni par la quarte supérieure, ni par la quinte inférieure. En cherchant à analyser l'impression que font sur nous ces anciens modes majeurs, on pourrait dire que dans le *Lydius*, le caractère majeur est trop prononcé et va jusqu'à l'âpreté :



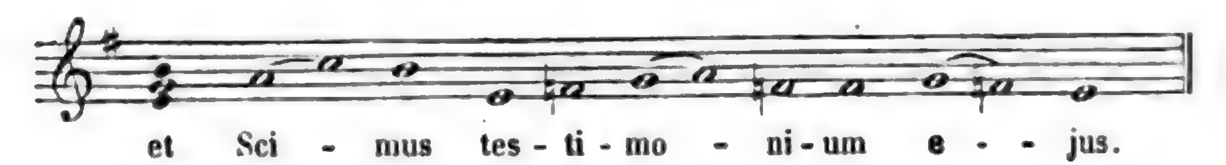
dans le *Mixolydius*, il ne l'est pas assez, et la septième mineure nous paraît presque fade :



de même, dans la série mineure, le *Dorius* n'est pas assez mineur :



le *Phrygius* l'est trop ; une oreille moderne demanderait la seconde majeure au lieu de la seconde mineure (*mi-fa*) :



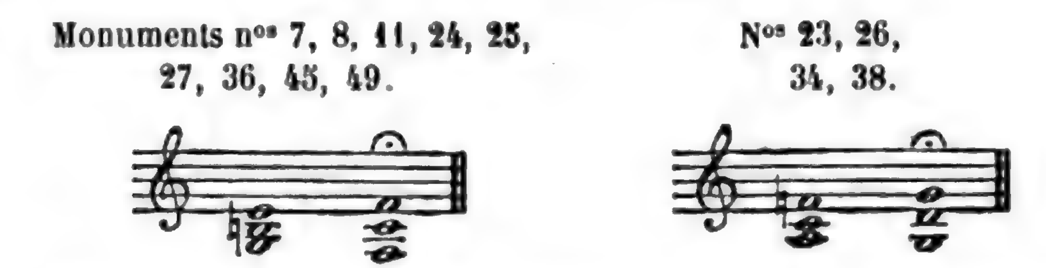
L'*Ionicus* et l'*Æolius*, au contraire, nous montrent les éléments modaux dans un état de pondération complète ; ce sont des créations d'un ordre plus élevé, douées au plus haut point du caractère d'universalité, et qui portent en elles les germes d'un progrès indéfini. Et ce qui ne laisse aucun doute sur la voie où va s'engager l'art musical, c'est la prépondérance que les nouveaux modes acquièrent peu à peu au détriment de leurs aînés, en attendant que ceux-ci soient absorbés complétement. C'est ainsi que dans l'histoire littéraire des grands peuples, nous voyons les différents dialectes arriver à se fondre dans une langue écrite qui résume dans son unité toutes les variétés antérieures.

Quel fut l'agent mystérieux qui opéra un changement aussi considérable dans le sentiment musical ?

C'est un problème psychologique que nous ne chercherons pas à résoudre. Disons seulement que les progrès de l'harmonie simultanée chez les peuples occidentaux coïncident d'une manière tellement frappante avec les diverses phases de cette transformation, qu'il est impossible de ne pas établir une étroite corrélation entre les deux faits. Dès le haut moyen âge, nous saisissons des traces non équivoques de l'unification des modes majeurs. L'hexacorde naturel de Gui d'Arezzo suppose déjà une certaine prédominance de l'échelle d'*ut*. D'un autre côté, si nous portons nos regards sur l'art populaire, nous constatons qu'au XIII[e] siècle les anciens modes n'y font plus que de rares apparitions. Tout le petit drame musical de Robin et Marion (1280) appartient incontestablement à la tonalité moderne. Enfin, les théoriciens eux-mêmes subissent l'influence occulte : Marchetto de Padoue (1300) proclame la supériorité du *Ionicus* sur tous les autres modes.

Maintenant, si nous suivons les diverses étapes de cette marche vers l'unité tonale, sur le terrain spécial de la musique à plusieurs voix, voici le tableau qui se déroule à nos yeux :

C'est par les cadences finales que l'autonomie des anciens modes est d'abord entamée. En parcourant les barbares déchants de l'époque franconienne dans l'intéressant recueil de M. de Coussemaker (*l'Art harmonique aux* XII[e] *et* XIII[e] *siècles*), nous trouvons les cadences normales du *Lydius* et du *Mixolydius* dans toute leur âpreté :



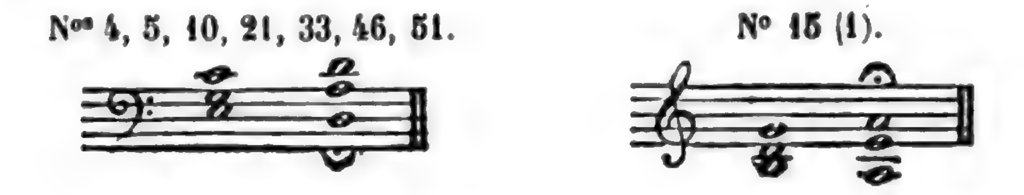
Mais, en même temps, nous constatons déjà les formes suivantes, où la tendance moderne et unitaire est visible :



Ainsi, le *triton*, si odieux *comme intervalle mélodique* aux musiciens du moyen âge, nous apparaît, dès la période la plus reculée de l'harmonie, comme l'intervalle le plus propre à amener le repos tonal. Et qu'on le remarque bien : ce *triton* ne peut se produire qu'en effaçant toutes les différences caractéristiques des deux majeurs antiques.

Voilà donc un premier pas de fait : toutes les échelles majeures ont une même terminaison harmonique.

Provisoirement, les modes mineurs se maintiennent dans leur intégrité et ont la cadence diatonique



mais le *Phrygius*, le plus rebelle à l'harmonie simultanée, tend à disparaître. Nous ne trouvons pas un seul exemple de son emploi dans le volume de M. de Coussemaker.

Nous passons, sans nous arrêter, sur la première moitié du XIV[e] siècle (Jean de Muris, Marchetto de Padoue, etc.), dont peu de monuments

(1) La partie supérieure doit avoir, à la dernière mesure de ce numéro, *la* au lieu de *fa*. On peut s'en convaincre en consultant le *fac-simile* page XXXIV.

nous sont connus, et nous arrivons au commencement de la période flamande (1350).

L'harmonie est sortie des premiers tâtonnements de l'enfance ; déjà même elle a atteint un certain degré d'élégance ; les accords se remplissent de tierces et de sixtes ; bref, tous les éléments de la tonalité moderne se dessinent avec une netteté remarquable.

Personne ne méconnaîtra les traits distinctifs de notre mode majeur dans le *Kyrie* de Dufay (1380), sur la chanson : *Si la face ay pale* (1). On y rencontre, à chaque pas, les tournures les plus caractéristiques, les cadences les plus usuelles :



Une fois la note sensible solidement établie dans le mode majeur, elle

(1) On trouvera ce fragment en entier dans le supplément de l'*Histoire de la musique occidentale*, de Kiesewetter. Pour la commodité de la lecture, nous réduisons les valeurs de moitié.

se glisse dans le mineur ; dès lors l'ancien système est attaqué dans sa base et entre de plein-pied dans le domaine chromatique.



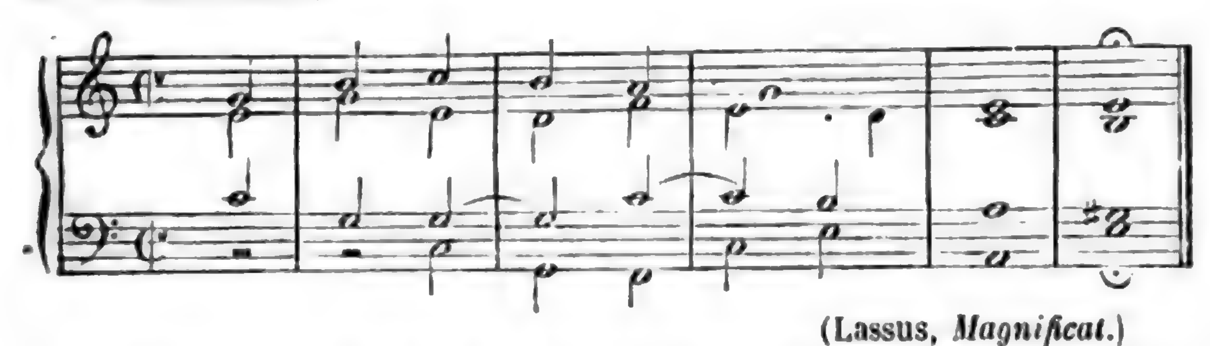
Livre d'orgue de *Conrad Paumann* (vers, 1450) (1).

Les bornes restreintes de notre étude ne nous permettent pas de suivre cette histoire par le détail. Si nous nous transportons tout d'un coup au milieu du XVIe siècle pour constater l'espace parcouru, voici le tableau qui s'offre à nos regards :

1° Des deux anciens modes majeurs, le *mixolydius* seul se maintient encore, en dehors, bien entendu, des cadences finales, où il cède à l'influence moderne. Le *lydius* est complétement identifié avec le *ionicus* le nouveau majeur.

2° Le *dorius* s'amalgame avec l'*æolius* et prend dans les cadences finales la note sensible (Voir plus haut l'exemple de Conrad Paumann).

3° Le *phrygius* seul n'admet pas d'accord de dominante ni de note sensible, il n'a d'autre terminaison que la *cadence plagale.* Mais il n'échappe pas davantage à la dissolution du système antique : en altérant la tierce il prend le caractère d'un mineur moderne terminé sur la dominante.



(Lassus, *Magnificat.*)

4° Enfin, et ce qui est tout à fait décisif, les morceaux qui n'ont pas pour thème un chant d'église appartiennent pour la plupart à la tonalité moderne.

Pour démontrer l'exactitude absolue de cette dernière proposition, il suffira de renvoyer le lecteur à quelques morceaux qu'il trouvera dans les ouvrages historiques et les recueils les plus répandus :

Pour le mode majeur :

O Jesu fili David, de Josquin (dans Hawkins).

(1) Chrysander, *Jahrbücher für musikalische wissenschafft*, t. II, 199.

Fuyons tous d'amour le jeu, de Lassus. (Collection du prince de la Moskowa, 40, 46.)

Sicut cervus de Palestrina. (Ib. n° 107.)

Pour le mode mineur :

Canon de Josquin composé pour Louis XI. (Forkel, *Histoire de la Musique*, II-599.)

O vos omnes de Vittoria. (Collection Mosk, n° 72.)

Jesu dulcis memoria, du même. (Ib., n° 16.)

Adoramus te Christe, etc., etc., de Palestrina.

Rien dans ces morceaux n'offusque notre sentiment harmonique le plus délicat, et ils rentrent de tout point dans notre système harmonique. Cela est si vrai que, si l'on introduisait la septième ou la neuvième de dominante à chaque cadence parfaite, le caractère tonal de la composition n'en serait atteint d'aucune manière.

Enfin nous entrons dans la période florentine (1580) et nous touchons à la dernière crise de cette longue révolution. Aucun changement radical ne reste à accomplir, mais avant que d'arriver à la domination universelle, l'unité modale doit encore produire ses dernières conséquences. Les tendances toutes mondaines de l'époque hâtent le divorce entre l'ancien chant liturgique et la monodie nouvelle. Plus de cadence plagale, partout l'accord de dominante majeure (avec ou sans septième) précède le repos final. La modulation, limitée chez les contrepointistes à la quinte supérieure et inférieure, s'étend à des tons plus éloignés. Enfin une grande liberté s'introduit dans l'emploi des dissonances, d'un côté par la recherche de l'expression dramatique, de l'autre par les conditions de l'accompagnement instrumental. Les accords, auparavant impraticables dans une musique purement vocale, deviennent d'un usage courant sur des instruments à sons secs, détachés, tels que le théorbe, le clavecin, la harpe.

Au reste il fallut plus d'un demi-siècle pour que toutes ces nouveautés fussent solidement établies dans la pratique. Quant aux théoriciens, toujours les yeux tournés vers le passé, ils semblent n'avoir aucune idée du mouvement au milieu duquel ils vivent. Au milieu du XVIIe siècle Doni et Kircher ne savent encore rien d'un mode majeur et mineur uniques. Brossard lui-même (1700) n'a à cet égard que des idées fort vagues ; Rameau, le premier, se transporte hardiment sur le terrain moderne (1722).

Nous pouvons donc nous représenter les différentes phases du système de tonalité à peu près de cette manière :

Première période : (Depuis le commencement des temps historiques

jusqu'au xe siècle après J.-C.) Existence simultanée de plusieurs modes majeurs et mineurs.

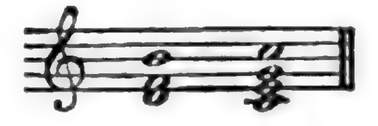
Deuxième période : (du xe au xviii siècle). Parmi les modes majeurs l'*ionicus* devient prépondérant et finit par absorber les autres. L'*æolius* joue un rôle analogue parmi les modes mineurs, mais il subit à son tour l'influence du majeur.

Troisième période : Au commencement du xviiie siècle le caractère de la tonalité moderne est définitivement fixé.

Les conclusions auxquelles nous sommes arrivés sont, on le voit, en désaccord avec les idées reçues. La plupart des écrivains actuels, à la suite de M. Fétis, admettent que la tonalité moderne serait née tout d'un coup vers la fin du xvie siècle, et que ce fait serait la conséquence directe et immédiate de la découverte de l'accord de septième de dominante par Monteverde. On cite ordinairemont un madrigal de son cinquième livre, *Cruda Amarilli* (publié pour la première fois en 1599), comme le plus ancien exemple de cette harmonie.

Après l'examen rétrospectif auquel nous venons de nous livrer il est presque superflu de démontrer l'insuffisance et la faiblesse de cette théorie. L'histoire de la musique, comme l'histoire intellectuelle en général, est loin d'être simple, et ses révolutions ont des causes plus profondes et plus complexes qu'une découverte individuelle, cette découverte fût-elle l'œuvre d'un homme de génie.

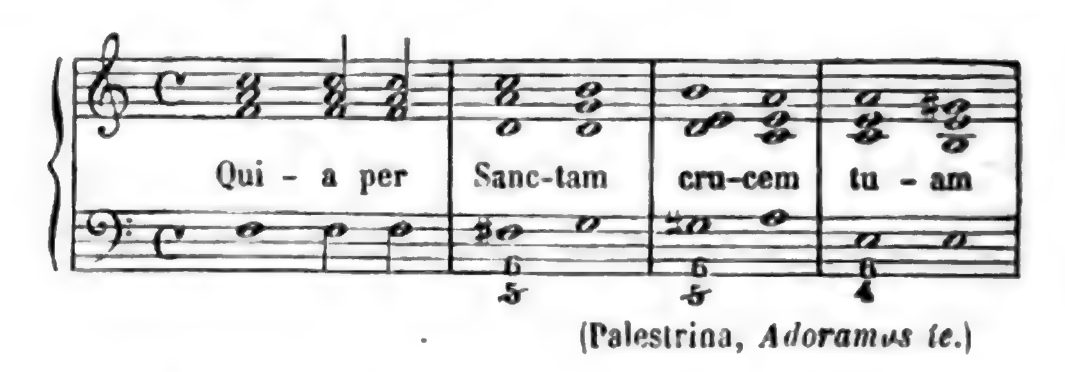
Mais il y a plus; le fait lui-même attribué à Monteverde n'est pas exact. L'emploi de la septième de dominante est bien antérieur à la fin du xvie siècle. Sans parler des innombrables cas où cet accord nous apparaît dès la période franconienne, sous la forme d'un accord de sixte sur le deuxième degré :



ce qui a manifestement la même valeur tonale et harmonique que ceci :



nous trouvons chez les contrepointistes des passages où toutes les fonctions de l'accord sont représentées, citons par exemple :



(Palestrina, *Adoramus te.*)

Que si l'on objectait qu'il s'agit de l'emploi de la septième de dominante à *l'état direct et immédiatement avant le repos tonal*, nous répondrions que même à cet égard Monteverde ne peut prétendre à la priorité. En effet, ce cas se présente dans la plupart des morceaux des *Nuove musiche*, et notamment dans un des plus anciens essais monodiques de Caccini, le madrigal *dovro dunque morire*, composé bien certainement avant 1589.



Cette formule finale figure au moins *vingt-cinq* fois dans le recueil de Caccini que nous venons de citer.

Enfin, quand même on accorderait à Monteverde l'honneur d'avoir le premier mis cet accord dans son vrai jour, rien n'autoriserait encore à attribuer à cette innovation une portée aussi considérable, un pouvoir aussi magique.

L'accord de septième dominante *sans préparation et à l'état direct* ne fut admis dans la cadence parfaite qu'après de longues hésitations, et pendant tout le XVIIe siècle, son rôle dans ce sens est très-effacé. Monteverde lui-même ne semble l'avoir employé que dans son célèbre madrigal et dans un ou deux passages de l'*Orfeo*. Quarante ans plus

tard, les maîtres romains et vénitiens ne semblent connaître d'autre cadence parfaite que celle des contrepointistes ;



bref, il faut descendre jusqu'aux dernières années du XVII[e] siècle avant de trouver notre accord installé à la place qu'il occupe aujourd'hui. Et cependant à travers toutes ces éclipses, ces interruptions, ces réapparitions, la révolution tonale poursuit imperturbablement sa marche envahissante.

Nous revenons donc à nos conclusions, et nous disons :

1° Que le changement s'opéra non par l'apparition inattendue d'un nouvel élément dans l'harmonie, mais par l'altération graduelle du système antique.

2° Qu'il fut le produit d'une action lente, dissolvante, exercée par l'harmonie simultanée sur l'ancienne pluralité modale, et qui mit *au moins* cinq siècles (1200-1700) a atteindre son terme extrême.

3° Que l'introduction de l'accord complet de septième dominante dans l'harmonie simultanée ne fut qu'un épisode de ce grand mouvement, et que le progrès du nouveau système au XVII[e] siècle resta indépendant de l'usage ou du non-usage de cet accord.

Nous arrivons ainsi à écarter les idées absolues qu'on s'est formé sur la formation du système moderne. Désormais, nous renonçons à voir dans ce grand fait le résultat fortuit du hasard, d'une heureuse trouvaille, qui, du jour au lendemain aurait changé la face de l'art. Il n'est plus possible d'admettre la division profonde que l'on a cherché à établir entre la tonalité du plain-chant et la tonalité moderne, sous peine de tomber dans une erreur analogue à celle des anciens philologues, qui croyaient que la langue française était née avec Malherbe. Il n'est pas davantage possible de préciser le moment où la tonalité antique finit, et où commence la tonalité nouvelle. Tout ce que l'on peut affirmer à cet égard c'est que la période florentine penche décidément du côté moderne, et contient les caractères essentiels de notre *Harmonique* actuelle.

Aujourd'hui, la musique ne connaît plus en théorie qu'un seul mode majeur, et un seul mode mineur, tous deux transposables sur les douze

degrés de l'échelle tempérée. Est-ce à dire que toute trace de l'ancienne variété modale ait disparue chez nous ? Non certes. Le système moderne s'est assimilé les divers éléments de l'art antique, il les a absorbés dans une vaste unité, mais sans les dissoudre. Nous en subissons l'influence à notre insu, et à chaque instant nous voyons reparaître les anciennes échelles, sous l'apparence d'altérations, de modulations passagères, etc. Quand Hérold écrit :



il fait de l'harmonie *lydienne* sans le savoir : de même quand Meyerbeer dans un morceau en *ut* majeur débute ainsi :



il est dominé par les influences du *mixolydius* grégorien. Les exemples de ce genre pourraient être multipliés à l'infini.

Au reste, il est à remarquer que l'unité de type n'a été atteinte que pour le mode majeur. Notre mineur, mélange d'éléments diatoniques et chromatiques, flotte entre trois formes, sans se fixer exclusivement sur aucune d'elles. Bien que le type dominant soit l'*Æolius* combiné avec la *note sensible*, néanmoins les traces du *Dorius* sont visibles dans cette forme si caractéristique et que les théoriciens seuls semblent ignorer :



Nous nous arrêtons ici ; ce qui précède suffira à prouver que la science mousicologique n'a pas dit son dernier mot dans cette question, appelée à jeter de nouvelles clartés sur le passé de l'art musical, et peut-être aussi, qui sait, à ouvrir des horizons nouveaux aux artistes futurs !

31e SÉANCE.

25 AVRIL 1868.

SOMMAIRE :

1. Scherzo. — Prélude. — Novellette. — Morceaux pour le piano, composés et exécutés par M. E. Stœger.
2. L'Harmonie universelle, chœur à six voix, de Lajarte, exécuté par la Société Amand Chevé.
3. Andante et boléro, Ch. Dancla, exécutés par M. A. Lévy.
4. La Prière des filles de Noé, chœur à six voix, Elwart, exécuté par la Société Amand Chevé.
5. Sonate pour le piano, Beethoven, exécutée par M. Rubinstein.
6. Les Chérubins, chœur en langue slave, Bortniansky, exécuté par la Société Amand Chevé.
7. A. Prélude et fugue, composés et exécutés par M. Rubinstein.
   B. Air et variations en *ré* mineur, de Hændel.

32e SÉANCE.

30 MAI 1868.

SOMMAIRE :

1. L'Harmonie de la pédale considérée au point de vue scientifique, lecture par M. Serrier.
2. Trio pour piano, violon et violoncelle, Ymbert, exécuté par MM. Poisot, Magnin et Nathan.
3. Les chants de la race cabirique ou gallique, lecture par M. Salvador Daniel.

L'HARMONIE DE LA PÉDALE CONSIDÉRÉE AU POINT DE VUE SCIENTIFIQUE,

Par M. P. Serrier.

« La pédale, dit Catel, est un son prolongé à la basse, sur lequel on « fait passer des accords qui lui sont étrangers, mais qui de temps en « temps doivent contenir la note prolongée; sans quoi l'effet de la pé- « dale serait désagréable. »

Telle est en substance la définition que nous trouvons de la pédale dans presque tous les traités d'harmonie, définition, il faut l'avouer, bien obscure et à la fois bien élastique. Un son prolongé à la basse sur lequel on peut faire passer des accords qui lui sont étrangers, voilà une règle bien commode et que chacun peut interpréter comme il lui convient.

Cependant en examinant de près l'harmonie d'une pédale, on peut facilement se convaincre qu'il y a là un fait étrange, inexpliqué et devant lequel les investigations de la science sont restées muettes jusqu'à présent. Est-il possible d'admettre (comme on veut nous le faire croire) que des sons puissent être entendus simultanément, qu'ils puissent coexister sans être soumis à une dépendance réciproque? Evidemment non, car cette dépendance réciproque, qui permet la coexistence des sons, doit avoir son expression positive, sa *formule* en un mot; et cette formule ne peut être que la condition elle-même de la possibilité de cette coexistence.

On a cru longtemps que la *loi tonale* pouvait suffire à tout; mais ce n'est là rien moins qu'une erreur.

Sans doute la loi tonale doit toujours être observée, soit que l'on écrive une simple mélodie, soit que l'on accompagne cette mélodie par une harmonie subordonnée, soit enfin que l'on construise plusieurs mélodies distinctes, dont l'exécution simultanée constitue ce qu'on a appellé *polyphonie*, dont la *fugue* est le type classique. Mais la loi tonale, qui gouverne notre système de musique moderne, n'est pas la même que celle qui s'applique aux tonalités du plain-chant; tandis que la condition de la possibilité de la coexistence de plusieurs sons (de quelque manière que cette coexistence soit amenée), cette CONDITION supérieure est ABSOLUE et doit pouvoir s'appliquer à tous les systèmes possibles de tonalité et pouvoir fournir à chaque système particulier les éléments harmoniques ou *accords* qu'il comporte. En d'autres termes, la *loi tonale*, variable d'un système à un autre système musical, vient

limiter, pour chacun d'eux, le nombre des éléments harmoniques que fournit la *loi génératrice des accords*, dont la découverte est toute moderne et due à l'auteur de la *Technie harmonique*, parue en 1855.

Or, il résulte clairement des principes posés dans cet ouvrage avec toute la rigueur qui est le caractère des sciences exactes, que la *pédale harmonique* n'est pas, comme on le croit généralement, une note sur laquelle on peut placer une suite d'accords dont plusieurs lui sont totalement étrangers, mais bien réellement une note appartenant à tous les accords qui se succèdent pendant sa durée, c'est-à-dire une véritable *tenue*.

Pour justifier cette assertion je dois nécessairement m'appuyer sur une théorie plus avancée que celle qui a cours. La *Technie harmonique* du comte Camille Durutte, qui a pour objet d'élever à la hauteur d'une science exacte la théorie harmonique, m'a paru le guide le plus sûr que nous puissions prendre dans cette circonstance.

Grâce à la découverte de la loi génératrice des accords et de la loi non moins importante de leur enchaînement, nous sommes à même aujourd'hui de connaître tous les accords naturels et altérés dont l'emploi est possible dans notre système musical moderne. Ces deux lois nouvelles élargissent considérablement le domaine de la science harmonique et l'enrichissent d'une foule d'agrégations dont on ne soupçonnait même pas l'existence. Les accords de onzième et de treizième sont de ce nombre ; la plupart des traités d'harmonie n'en parlent pas, et ceux qui en parlent n'en mentionnent qu'un très petit nombre. Cependant ils existent tous comme les accords de quinte, de septième et de neuvième, et l'on peut voir dans l'ouvrage de M. Durutte les ressources immenses qu'ils recèlent.

J'ai dit plus haut que la loi *génératrice* des accords nous a mis en possession de toutes les agrégations dont l'emploi est possible dans notre système musical ; en voici une preuve concluante : je la prends dans la classe des accords de trois sons, composée, du moins jusqu'ici, comme chacun le sait, de quatre accords, savoir :

1° L'accord parfait majeur ;
2° L'accord parfait mineur ;
3° L'accord de quinte mineure (ou diminuée) ;
4° Et l'accord de quinte augmentée.

Or la loi génératrice découvre dans cette première classe deux accords nouveaux formés respectivement avec les mêmes éléments que l'accord parfait majeur pour l'un et avec les mêmes éléments que l'accord parfait mineur pour l'autre, c'est-à-dire au moyen de trois tierces soient majeures ou mineures. Ces accords sont :

1° L'accord de quinte mineure avec tierce majeure (*si*, *re* dièze, *fa*);

2° L'accord de quinte majeure avec tierce mineure (*ut*, *mi* bémol, *sol* dièze).

Ils appartiennent à la gamme chromatique et peuvent s'employer dans les deux modes. (*Exemple n° 1.*)

Il y a donc six accords de quintes ou accords de trois sons, et on n'en découvrira jamais davantage; cette assertion est fondée sur une vérité mathématique dont d'ailleurs on peut se rendre compte par la loi de structure des accords elle-même et sans autre calcul.

Dans la classe des accords de septième et de neuvième la loi génératrice met au jour un bien glus grand nombre d'agrégations nouvelles. Le temps ne me permet pas de vous en parler aujourd'hui; je me propose cependant d'en soumettre *quelques-unes* à votre appréciation dans une de nos séances ultérieures.

Quant à la loi de l'enchaînement des accords, c'est-à-dire quant à la règle concernant la résolution des accords dissonants; voici comment elle est énoncée dans la *Technie harmonique :*

1° Tout accord dissonant a une résolution à la *quinte inférieure* sur un accord parfait ou sur un autre accord dissonant;

2° Tout accord a autant de résolutions normales distinctes qu'il a d'aspects ou de renversements *formant de véritables accords*.

C'est qu'en effet à tel renversement peut correspondre un *véritable accord* distinct de l'accord renversé, et ayant pour fondamentale la *note placée à la base;* et qu'au contraire, à tel autre renversement, il peut ne correspondre aucun accord, dont la nouvelle note de basse soit la fondamentale, *l'accord parfait majeur*, par exemple, tel que *ut—mi—sol*, est un accord naturel ou mieux un accord appartenant au genre diatonique dont la fondamentale est UT et le *premier renversement* de cet accord, savoir : *mi—sol—ut* (*si* dièse), présente un nouvel accord, savoir l'accord *mi—sol—si* dièse, c'est-à-dire le *sixième et dernier* accord de *la classe de ceux de trois sons ou accords de quinte* signalé ci-dessus. Mais le second renversement de l'accord *parfait majeur*, savoir (SOL—*ut*—*mi*), ne peut présenter *aucun accord* dont la note de basse SOL puisse être la fondamentale, car l'agrégation (*sol—si* dièse—*ré* double dièse) ne peut être formée à partir de la fondamentale SOL au moyen de trois tierces (majeures et mineures); il y a plus, *aucun accord* dans aucune classe, ni dans aucun système musical inférieur ou supérieur au système musical moderne, *aucun accord absolument* ne peut avoir sa fonction de tierce à distance de tierce augmentée par rapport à la note fondamentale; *aucun accord* dans aucune classe ni dans aucun système musical ne peut avoir sa fonction de quinte à distance de *quinte aug-*

mentée ou, pour nous conformer au langage adopté, à distance de quinte bis-augmentée, puisqu'on attribue l'épithète d'*augmentée* à la *quinte majeure*. Ce sont là des principes absolus, tout à fait nouveaux, et impossibles à établir sans connaître la loi *génératrice des accords.*

3° Les accords des classes inférieures, même les accords parfaits, peuvent être élevés au rang d'accords des classes supérieures, moyennant la considération de fondamentales régulatives que l'auteur de la Technie nomme idéales.

La résolution des accords dissonants à la quinte inférieure est connue depuis longtemps. Cette règle harmonique se vérifie sur tous les accords connus. *Rameau* y attachait une grande importance, mais il n'en soupçonnait pas toute la généralité. Depuis Rameau, les auteurs didactiques, tout en énonçant comme règle générale la résolution des accords à la quinte inférieure, ont dû, pour être d'accord avec la pratique des maîtres, indiquer, pour chaque accords dissonant, un grand nombre d'exceptions.

Or nous allons montrer que les exceptions prétendues rentrent dans la loi générale de la résolution par quinte inférieure, loi qui est absolue suivant notre auteur. Mais, pour donner à ce principe régulatenr toute sa généralité, il faut concevoir qu'une agrégation de sons peut recevoir successivement, par l'intermédiaire de la volonté, plusieurs fondamentales différentes. *Les unes réelles*, les autres idéales ou régulatives.

Par fondamentale réelle, nous entendons celle que l'on peut substituer comme nouvelle fondamentale à la note qui, dans l'agrégation, remplissait d'abord ostensiblement cette fonction et qui déjà faisait partie intégrante de l'agrégation.

L'accord de quinte majeure ou augmentée peut avoir trois résolutions différentes à la quinte inférieure, parce qu'il a trois fondamentales réelles différentes. Chaque fonction de cet accord peut être considérée comme fondamentale et donner naissance à un nouvel accord de quinte majeure (ou augmentée), voyez l'*exemple n° 2*, dans lequel l'accord en question se trouve réalisé avec ces trois différences fondamentales.

L'auteur de la Technie entend, au contraire, par *fondamentale idéale*, un son qui ne faisait point partie de l'agrégation en question, et peut cependant être conçu comme lui servant de base, c'est-à-dire de fondamentale, de telle sorte que l'agrégation que l'on considère fait alors partie d'uu accord plus complexe ; c'est ainsi, par exemple, que l'accord de septième dominante (SOL — *si* — *ré* — *fa*) peut être élevé à la classe des accords de neuvième, en lui supposant pour fondamentale le son MI BÉMOL (et, dans ce cas, il se résout sur l'accord parfait de *la bémol.*)

Mais il faut, pour qu'une telle supposition soit permise, que l'agré-

gation qui résulte de l'introduction d'une telle fondamentale, soit réellement un *accord* véritable, c'est-à-dire qui puisse être construit, comme l'indique la loi génératrice, au moyen des *seules tierces* majeures et mineures en nombre et en proportion convenable, en partant toujours de la fondamentale pour construire chacune des fonctions de l'accord au moyen des seules tierces majeures et mineures.

La résolution de tous les accords dissonnants a lieu à la quinte inférieure, même quand, en apparence, la résolution est tout autre ; mais il faut, pour le comprendre, avoir recours à tout l'ensemble du système d'accords que notre tonalité comporte.

En voici un exemple remarquable tiré de l'andante de la première sonate de Ph. E. Bach, publiée à Berlin en 1740. (*Exemple n° 3.*)

Nous voyons ici, sous l'apparence d'un accord de neuvième, FA-*la-do-mi-sol bémol*, un véritable accord de onzième ayant pour fondamentale idéale la note *ré bémol* et se résolvant à la quinte inférieure sur un accord de septième pris enharmoniquement, c'est-à-dire (FA DIÈSE pour SOL BÉMOL, LA DIÈSE pour *si bémol*, DO DIÈSE pour *ré bémol*, et *mi* naturel pour FA BÉMOL). La résolution de notre prétendu accord de neuvième est, comme vous voyez, tout autre qu'elle ne paraît être. Il y a cent vingt-huit ans que cette harmonie est écrite, et bien des théoriciens ont dû s'arrêter devant son étrangeté et chercher à la pénétrer sans pouvoir y parvenir.

Maintenant que nous sommes en possession des éléments nécessaires à notre démonstration, nous pouvons aborder l'explication de l'*énigme harmonique* appelée *pédale*, et voir si réellement nous y trouvons des accords étrangers à la note *tenue*. Voici un exemple tiré d'un ouvrage qui porte pour titre : *Traité complet de la théorie et de la pratique*, par J. F. Fétis. (*Exemple n° 4.*)

Au point de vue de la théorie du savant directeur du Conservatoire de Bruxelles, cet exemple renferme huit à neuf accords qui ne sont pas en rapport de tonalité avec la pédale, ce sont les accords A, B, C, D de la deuxième et de la quatrième mesure, les accords G, H, I, K des huitième, neuvième et dixième mesures.

Pour notre théorie, au contraire, *aucun* de ces accords n'est étranger à la note *tenue*, et elle n'a cependant pas la prétention d'être le dernier terme de l'art et de la science, qui appartient au *Traité complet de la théorie et de la pratique* de l'harmonie, suivant la déclaration formelle du directeur du Conservoire de Bruxelles, mais elle revendique l'avantage d'avoir enfin *fondé*, en partant des prémisses posées par Barbereau, la *véritable science rationnelle de l'harmonie musicale.*

L'accord A est pour nous une agrégation de onzième sans fondamen-

tale réelle, ayant cette forme (*mi-sol-si bémol-ré-fa-la bémol* (*sol dièse*); il se résout à la quinte inférieure sur un accord de septième dont la tierce est retardée (*la-do dièse-mi-sol*).

C et D sont deux accords de onzième, le premier est naturel, le deuxième altéré; ils ont la même note *ré* pour fondamentale; en C elle est *réelle*, en D elle est *idéale*. Ce dernier accord se résout sur l'accord parfait de la dominante avec un retard de la tierce.

E, F sont encore deux accords de onzième sans tierce ayant pour fondamentale *sol*, c'est-à-dire la dominante; ils se résolvent sur la tonique. L'accord F n'est qu'une modification de l'accord E.

Dans la huitième et la neuvième mesure, nous avons encore trois accords ayant la même fondamentale *sol*. G est un accord de treizième qui se résout sur H, qui est un accord d'une classe inférieure, c'est-à-dire un accord de onzième. I est le même accord que G, employé seulement avec d'autres fonctions; il se résout sur la tonique.

Dans la dixième mesure, l'accord K est une agrégation de onzième, placé sur le deuxième degré et se résolvant sur la tonique. Les trois autres accords qui terminent cet exemple sont connus.

Nous pouvons voir maintenant le rôle véritable de la *note pédale*, et nous convaincre qu'elle n'est étrangère à aucun des accords de cet exemple.

En A elle est employée comme fonction de tierce; en B comme septième; en C, D comme onzième; en E, F comme fondamentale, ainsi que G, H et I, et enfin en K comme fonction de onzième.

Observons, en passant, qu'aucun des accords que nous venons d'analyser ne dépasse, sur l'échelle des quintes, les bornes assignées par la loi tonale de *Barbereau* à une harmonie pouvant appartenir à une même tonalité, c'est-à-dire quinze quintes.

« Dans *une pédale supérieure*, dit M. Fétis, les conditions ne sont « plus les mêmes que dans celle où le son soutenu est à la basse; car, si « la note en pédale devient une dissonnance de retardement contre « l'une ou l'autre des parties dans la succession des accords, *elle doit* » changer à l'instant et se résoudre, comme toute dissonance, en des- « cendant d'un degré. *Cette règle*, BASÉE *sur les lois les plus fondamen-* « *tales de l'harmonie*, prouve que Beethoven s'est *trompé* dans un « passage de l'andante de la symphonie en *ut mineur*, mais comme se « trompe un grand homme, en rachetant une faute par des beautés de « premier ordre. » (*Exemple n° 5*.)

Or Beethoven n'avait nullement besoin de *racheter une faute* dans le passage en question, attendu qu'elle n'existe pas. Le génie de Beethoven n'a donc pas transformé, comme le croit M. Fétis, une faute

en une beauté de premier ordre, car une faute, qui est synonyme de désordre, ne peut jamais engendrer ni produire le beau dans les arts. Beethoven n'a changé qu'une chose en tout cela, pour arriver à l'effet sublime dont il s'agit, savoir : l'accord de neuvième (RÉ BÉMOL-*fa-la bémol-do-mi bémol*) en un accord de treizième ayant pour fondamentale *sol*, le *mi bémol*, qui était d'abord employé comme fonction de neuvième, s'est changé, dans la mesure suivante, en une fonction treizième, pour se résoudre ensuite en montant sur la fonction de de tierce, *mi bécarre* de l'accord parfait majeur, et, en tout cela, il a été parfaitement conforme à nos principes.

Beethoven était un grand génie et, comme tel, il a devancé les théories de son époque. Nous pourrions citer maints passages de ses œuvres et de celles de Mozart que la science officielle était impuissante à légitimer ; s'ensuit-il qu'il faille regarder ces passages comme fautifs ? Nous ne le croyons pas ; nous pensons, au contraire, qu'avant de citer à la barre du tribunal de notre critique les travaux de l'homme de génie, nous devrions nous demander si réellemeut nous sommes en possession de toute la science, ou du moins d'une dose de science suffisante pour les juger.

Avant l'époque (1855) de la publication de la *Technie harmonique* du comte Durutte, une analyse rationnelle des faits que je viens d'expliquer eût été impossible, la théorie harmonique était en retard sur la pratique de plus de cent années, et, chose triste à dire, il faudra peut-être encore cent autres années avant que les vérités renfermées dans ce livre soient connues de *tous*. Le Conservatoire, qui devrait encourager toutes les découvertes véritablement utiles aux progrès de l'art, pour les introduire peu à peu dans l'enseignement, semble rester, au contraire, *indifférent* à ces progrès, au risque de perdre la prééminence artistique de laquelle il ne devrait jamais déchoir. Cet état de choses est très-fâcheux, car, d'une part, il laisse nos jeunes artistes sans défense contre le charlatanisme, qui est essentiellement actif, et, d'autre part, il en résulte que des *travaux décisifs*, accomplis en France par des Français, sont adoptés et enseignés dans d'autre pays, d'où ils nous reviennent, plus tard, sous des noms étrangers, après avoir rehaussé leurs écoles et placé les nôtres dans un infériorité relative.

Quant à moi, j'ai l'intime conviction que la *supériorité* harmonique que l'on accorde aux compositeurs allemands ne se maintiendrait pas longtemps si la *Technie harmonique* était officiellement enseignée au Conservatoire de Paris comme complément des études musicales.


…cellos.
(+) 9mo
13mo
etc.



LES CHANTS DE LA RACE CABIRIQUE OU GALLIQUE,

Par M. Salvador Daniel.

Lorsqu'on recherche les origines du peuple Kabile, deux courants se présentent.

Dans l'opinion des Arabes Kabyle (*K'bail*) serait l'équivalent du mot latin *gentes*. Les Kabyles sont donc, à ce point de vue, la vraie population indigène du nord de l'Afrique, et ce nom de Kabyle (*K'bail*) leur aurait été donné par les Arabes envahisseurs à l'époque où ils leur apportaient le Koran, vers la fin du VIIe siècle. *K'bail* en arabe signifie tribu, population villageoise.

Il paraît certain aujourd'hui que les Kabyles sont les vrais descendants des peuplades que les Carthaginois puis les Romains auraient trouvées sur les côtes de l'Afrique septentrionale et dont le nom générique était celui de *Berbers*, nom dont les Romains firent l'épithète de *Barbare*, qui fut appliquée plus tard à toutes les races conquises. Les peuplades *Berbères* n'ont pas été sujettes de l'empire romain, mais elles furent pour la plupart chrétiennes. Saint Augustin était d'origine berbère ; il parlait la langue usitée dans le nord de l'Afrique, d'après lui les *Berbers* descendent de Cham par son fils Chanaan.

Telle est la première version qui a suffi et suffit encore à satisfaire la curiosité des races lettrées de l'Orient. Mais une donnée aussi vague, aussi générale, ne devait pas tarder à être complétée par les recherches des Occidentaux. Avec eux est venue une seconde version qui, sans rien retrancher à la première, la développe en la présentant sous de nouveaux aspects.

Tout d'abord le nom générique de *Berber* a attiré l'attention. (Voir les notices du baron Aucapitaine dans la *Revue africaine* et le *Journal des savants*.)

Barbare, disaient les Romains, en parlant de certains peuples, et il ne semble pas que cette épithète pût à leurs yeux être prise en mauvaise part ; bien avant eux d'ailleurs elle avait été appliquée par Homère à une langue sacrée qu'il appelle ensuite *barbare*, langue qui, dit le poëte, « a été le produit de l'étonnement et de la reconnaissance des peuples alors qu'Apollon, fils de Jupiter, perça de ses flèches divines le serpent Python. »

Cette *langue barbare*, Platon l'admire et la respecte comme une source ignorée de doctrines, un point de départ inconnu qui, selon Varon, renfermait une philosophie antérieure à la poésie.

Quels étaient ces *barbares* dont Platon parle avec respect?

Homère partage les hommes en deux classes, selon les langues qu'ils parlent : les hommes qui parlent *une langue barbare et inarticulée*, et ceux qui parlent une langue articulée.

Porphyre et Jamblique disent que Pythagore fut initié aux mystères de la *langue sacrée* d'où il avait tiré ses dogmes et ses doctrines. Ils ajoutent que les Dieux aiment à être priés avec les *sons barbares* qui retentissent dans les antres de la Samothrace et sur les sommets du Cythéron. Enfin, les commentateurs de Platon et d'Aristote s'accordent pour dire que les cris confus d'*Evohé* poussés dans les orgies par les Ménades et les Bacchantes appartenaient à cette *langue barbare* qui fut appelée aussi *langue sacrée*.

Cette *langue sacrée* dont, à l'imitation des Romains, nous avons fait la *langue barbare*, serait-elle simplement la langue employée, dans certains cas, par les peuplades *berbères?* Faudra-t-il du même coup rendre à la terre barbaresqne son ancien nom, qui est le vrai, son nom de *Berbérie?*

Cependant si l'on se reporte à la citation d'Homère qui dit : *langue inarticulée*, on verra qu'il ne peut pas être question pour le poëte d'une langue parlée ; pour lui, langue inarticulée revient à dire langue des sons ou simplement musique. Cette opinion est d'autant plus vraisemblable que, à propos de la *langue sacrée*, on cite les cris confus poussés par les Ménades et les Bacchantes ; et cette association de mots « *cris confus* » rappelle immédiatement certaine phrase de saint Augustin qui acquiert une signification très-étendue, si l'on tient compte de l'origine berbère de l'évêque d'Hippone. « *Ne pouvant trouver des paroles* « *dignes de Dieu, dit-il, on fait bien de lui adresser des chants confus* « *de jubilation.* »

Chants confus des chrétiens de l'Eglise d'Afrique et cris confus des Ménades tiennent vraisemblablement à cette *langue barbare* dont le vrai caractère nous sera indiqué d'un côté par un fragment d'une Ode d'Horace dont la traduction a été longuement controversée, de l'autre par plusieurs passages du dialogue de Plutarque sur la musique.

On y verra comment, sans être toute la musique de l'antiquité, la *langue barbare* ou *langue sacrée* a tenu dans la musique une importance considérable dont on appréciera d'autant mieux la valeur qu'on peut l'étudier sur le fait encore aujourd'hui parmi ces peuplades *Berbères* que, après les Arabes et comme eux, nous appelons Kabyles.

Le fragment d'Horace auquel on se refère plus haut est le début de l'ode neuvième du livre des épodes.

Quando repostum, etc............
....
.... libam
Sonante mistum tibiis carmen lira
Hac dorium, illis barbarum.

La lyre faisant entendre une mélodie mêlée aux flûtes ; la lyre chantant sur le mode dorien et les flûtes en mode barbare.

Qu'est-ce que ce *mode barbare* que le poëte met en opposition avec le mode dorien et comment peut-on admettre que des instruments divers fassent entendre une même mélodie alors qu'ils sont accordés en deux modes différents?

Ecoutons ce que dit Plutarque sur l'emploi des différents modes ; nous y trouverons le vrai sens qu'il faut attacher à ces flûtes chantant en *mode barbare* tandis que les lyres jouent en mode dorien.

« Il faut donc concevoir, en premier lieu, dit Plutarque, que tout ce « qui s'apprend en musique forme. dans celui qui s'instruit, une sorte « de routine ou d'habitude qui ne lui permet point encore de démêler « pourquoi on lui montre telle ou telle chose. Il faut considérer, outre « cela, qu'à cette première instruction l'on ne joint pas d'abord le dé- « nombrement des divers modes ; mais la plupart apprennent au ha- « sard, et sans distinction, ce qui leur plaît ou à leurs maîtres. Cepen- « dant ceux qui se piquent de prudence n'approuvent nullement cette « conduite ; témoin les Lacédémoniens autrefois, les Mantinéens et les « Pelléniens : car, ayant fait choix d'un seul mode ou tout au plus d'un « très-petit nombre de ceux qu'ils jugeaient les plus propres à régler « les mœurs, ils s'en tenaient à cette sorte de musique.»

« Il est manifeste, dit-il encore, que ce n'était pas sans fondement « que les anciens Grecs avaient soin, sur toutes choses, d'être instruits « sur la musique. Ils croyaient, en effet, qu'on pouvait par là former le « cœur des jeunes gens en y introduisant une sorte d'harmonie qui « pût les porter à tout ce qui est honnête ; rien n'étant plus utile que « la musique pour exciter en tout temps à toutes sortes d'actions ver- « tueuses, et principalement lorsqu'il s'agit d'affronter les périls de la « guerre. Aussi les uns emploient-ils les flûtes en cette occasion, té- « moin les Lacédémoniens chez qui l'on jouait sur cet instrument « le cantique de Castor lorsqu'ils marchaient en bataille contre l'en- « nemi... Les Argiens, dans les jeux qu'ils appelaient *Sténiens* met- « taient la flûte en œuvre pour animer les lutteurs... C'est une loi

« encore présentement de jouer de la flûte dans les combats du *Pen-*
« *thathle...* »

Il résulte de ceci que le nombre des modes usités était très-restreint; on le comprendra sans peine si l'on se rend compte de la facture essentiellement primitive des instruments de l'antiquité. Mais ce qui frappera davantage dans cette citation c'est l'emploi permanent des flûtes pour exciter à la lutte et à la guerre.

Sans doute Plutarque nous dira bien aussi que certains peuples allaient à la guerre au son des cithares, mais c'est l'exception; de même aussi il cite, d'après Aristoxène (dans son 1er livre touchant la musique), l'ancien Olympe comme ayant composé, sur le mode lydien, l'air de flûte qui exprimait une plainte sur la mort du serpent Python; mais, après avoir ajouté que Platon, au 3e livre de sa République, donne l'exclusion à l'harmonie lydienne et que, bien qu'il connût l'ionnienne, il donnait la préférence à la dorienne, il cherche à expliquer l'emploi de la *trite* et de la *nète* dans le mode spondiaque, et il ajoute :

« Il paraît encore, par la musique phrygienne, que cette corde
« n'était pas inconnue à Olympe ni à ses disciples car ils en faisaient
« usage, non-seulement pour le jeu des instruments, mais aussi pour le
« chant dans les cantiques consacrés au culte de la mère des Dieux, et
« dans quelques autres usités parmi les Phrygiens. »

Qu'est-ce donc que cette musique phrygienne, et quel est le caractère des chants usités parmi les Phrygiens ?

C'est encore Plutarque qui va nous renseigner sur ce point :

« Alexandre, dans ses mémoires sur la Phrygie, dit qu'Olympe fut
« le premier qui apprit aux Grecs l'art de toucher les instruments à
« cordes, ce que leur communiquèrent aussi les Dactyles du mont Ida;
« il ajoute qu'Hyagnis fut le plus ancien joueur de flûte; que son fils
« Marsias lui succéda, et à celui-ci Olympe; que Terpandre dans ses
« vers imita Homère, et dans ses chants Orphée... »

Suit une nomenclature complète des illustrations de la musique et de la poésie dans l'antiquité; or, sous la rubrique de musiciens, il faut comprendre tous les philosophes, car tous ont reçu l'initiation phrygienne, tous ont été chercher la science et apprendre dans les sanctuaires du mont Ida *la langue sacrée* à laquelle se réfère la citation d'Horace : *illis Barbarum*.

En effet, par l'examen attentif des divers fragments du *Dialogue sur la musique*, fragments dont le sens est corroboré par différents auteurs antérieurs à Plutarque, notamment par Euclide, dans son livre sur la musique, on est conduit à constater trois points importants :

1° Le mode phrygien avait un caractère spécial;

2° Son emploi était réservé à une classe de prêtres chargés d'exciter les guerriers au combat ;

3° Enfin l'emploi de ce mode s'est perpétué dans la race phrygienne dont les Kabyles du nord de l'Afrique sont une des branches les plus importantes (1).

Sur le premier point, « *le caractère spécial du mode Phrygien,* » le doute n'est plus permis. C'est le mode guerrier par excellence, le mode pour lequel la place que doivent occuper le 3e et le 4e son, la *trite* et la *nète* a donné lieu à tant de controverses.

Il est le seul de son espèce, et Plutarque dit à son sujet : « Il est visi-
« ble que ce n'est point par ignorance dans le mode dorien qu'ils (les
« Phygiens) se sont abstenus d'employer le tétracorde qui prend sa dé-
« nomination des Hypathes (hypate-hypaton ou hypate-meson) [soit *la*
« ou *ré*, c'est-à-dire le dorien sous ses deux formes] puisqu'ils s'en ser-
« vaient dans tous les autres modes. Mais ils le retranchaient du do-
« rien pour mieux garder le propre caractère de celui dont ils esti-
« maient la beauté. »

Sur le second point : « *Que son emploi était réservé exclusivement à une classe de prêtres chargés d'exciter chez les guerriers l'enthousiasme patriotique,* » les renseignements sont précis.

Il s'agit des prêtres phrygiens du culte cabirique ou gallique.

La Dercéto phrygienne, Cybèle de Phrygie, a des prêtres chez tous les peuples.

Sous le nom général de religion *orgiastique ou cabirique*, des prêtres appelés d'abord *Cabires*. puis *Galles* ou *Korybantes*, célèbrent des fêtes en l'honneur de Bacchus.

On trouve les premières traces de ce culte à *Cabyra* , en Asie-Mineure.

C'est de là que partent les deux races des Galles et des Kymris, qui propagent la religion orgiastique ou cabirique.

Suivant Hérodote, les Cabires avaient un temple en Egypte, à Memphis.

Le mot hébreux *kabir* signifie grand.

En arabe, *kébir* a la même signification.

Les Phéniciens adoraient les Cabires, dont le culte fut très-répandu

(1) *Origine des Berbères*, par G. Olivier (Bullet. de l'Acad. d'Hippone).

en Grèce, au temps des Pélasges, particulièrement à Lemnos, à Thèbes et dans la Samothrace.

Tous les héros de l'antiquité : Cadmus, Orphée, Hercule, Ulysse, ont reçu l'initiation cabirique.

Énée porta en Italie le culte cabirique.

Ce culte apparaît en Grèce avec Pelops, le phrygien. C'est à dater de cette époque que l'influence phrygienne apparaît dans le développement donné au culte cabirique ou orgiastique.

Olympe, cité par Plutarque à propos de l'emploi de la *trite* et de la *nète* dans la musique phrygienne, Olympe est phrygien.

Au VIIe siècle, une émigration de *Galles*, refoulés par les Kymris, traverse la vallée du Danube et va s'établir en Asie-Mineure. C'est de là que sort la bande qui, en 280, envahit de nouveau la Grèce.

Galles et Kymris sont d'origine phrygienne.

En Grèce, on réserve d'abord le nom de *Galles* aux prêtres phrygiens qui ont établi leur principal sanctuaire à Pessinonte, en Asie-Mineure.

Plus tard, on les désigne sous le nom de Korybantes, à cause de la mitre ou tiare phrygienne qu'ils portaient dans les cérémonies ; mais on les retrouve, sous leur premier nom de *Galles*, en Syrie, dans le nord de l'Afrique et dans tout l'empire romain.

Fait important à noter, ce furent toujours, même à Rome, des Phrygiens qui remplirent les fonctions de Galles autour de la statue de Cybèle.

Dans la suite, les collèges de Flamines, institués pour la célébration des Lupercales, étaient composés exclusivement de Phrygiens.

Sous ces différents noms : Cabires ou Dactyles, Galles ou Idéens, Curètes ou Korybantes, les prêtres phrygiens chantaient ce qu'on a appelés des *Galliambes*.

Leur chant était accompagné par des flûtes, à l'exclusion de tout autre instrument. Sur ce point encore, on peut en croire Plutarque, lorsqu'il dit, à propos des chants religieux :

« Toutes les danses et tous les sacrifices qui composent le culte des « dieux se font au son des flûtes, comme divers auteurs le témoignent, « Alcée entre autres, dans quelques-unes de ses hymnes. »

Ce sont encore des Phrygiens qui, sous le nom de Galles ou de Korybantes, dansaient la pyrrhique au son des flûtes, en simulant un combat avec la lance ou avec le glaive.

Enfin, les bacchantes qui, au milieu de leurs cérémonies, faisaient entendre le cri d'*Évohé*, ce cri que nous savons appartenir à la langue barbare vénérée de Platon ; les bacchantes, prêtresses de Bacchus dans les fêtes des Dyonisies, importées à Rome sous le nom de Bacchanales ;

les bacchantes n'étaient pas de création nouvelle ; elles existaient déjà comme prêtresses cabiriques ou galliques, sous le nom de Thyades, prêtresses du sacrifice.

Les Ménades, qui tuèrent Orphée, étaient de même origine.

Or, dans les Dyonisies comme dans les Bacchanales, les seuls instruments usités étaient les flûtes et les tambours.

On le voit, toutes les cérémonies du culte cabirique ou gallique étaient accomplies au son des flûtes phrygiennes, dont l'emploi était spécialement réservé aux prêtres. C'est ce qui explique la discrétion avec laquelle tous les auteurs de l'antiquité qui se sont occupés de musique ont parlé de la structure du mode phrygien ; leur discrétion est justifiée déjà, d'ailleurs, par la citation empruntée à Plutarque à propos des hypathes qu'on s'abstenait d'employer dans le tétracorde qui porte leur nom, et qu'on retranche du Dorien : « Pour mieux garder le propre caractère de celui dont ils estimaient la beauté. »

Cette beauté propre au mode phrygien, jointe aux restrictions qui en assuraient, en quelque sorte, le monopole aux prêtres cabires, confirment l'opinion émise à propos du rapport à établir entre le mode phrygien et la langue sacrée, et l'on peut dès à présent, sans invraisemblance, assimiler les mots de langue sacrée à ceux de *langue barbare*, ce dernier mot étant pris dans le sens que Platon lui attribuait.

Partant de là, lorsque l'épithète de *barbare* est prise dans le sens musical et appliquée soit aux flûtes, soit au mode, comme dans le passage d'Horace cité précédemment (*hac dorium, illis barbarum*), on devra logiquement traduire barbare par phrygien ; le résultat obtenu justifie amplement cette traduction. Quant à l'emploi simultané des deux modes dorien et phrygien, il n'offre plus rien d'illogique lorsqu'on se remémore la phrase de Plutarque à propos des Hypathes, que, selon Platon, on retranchait du dorien pour mieux garder le caractère de celui dont ils estimaient la beauté.

Si les deux premiers points, concernant le mode phrygien et son emploi presque exclusif par les prêtres de la religion cabirique ou gallique ont été suffisamment mis en lumière, il deviendra facile de démontrer comment, au point de vue ethnologique, l'usage de ce mode s'est perpétué chez les Kabyles du nord de l'Afrique, comme chez tous les peuples qui descendent de la race gallique.

A ce sujet, il ne sera pas inutile de rappeler l'opinion émise sur les communautés d'origine des peuples celtiques, par MM. Henri Martin,

de la Borderie et de la Villemarqué, lors du congrès celtique international tenu l'année dernière à Saint-Brieuc.

On a reconnu la présence du culte cabirique ou celtique ou gallique en Gaule, en Irlande, en Espagne, en Italie, partout enfin où la branche gallique de la grande famille aryenne a laissé des dolmens, des cromlechs et autres monuments mégalithiques.

M. Henri Martin affirme que les armes en pierre, trouvées dans les dolmens, n'étaient pas des armes de combat, mais bien des armes de sacrifice et de culte. Ces armes servaient à immoler le taureau dans les sacrifices, qui s'accomplissaient au son des flûtes et des tambours.

Chez les Kabyles, qui, comme on l'a vu, sont les vrais indigènes de l'Afrique septentrionale, on retrouve presque intactes les coutumes mentionnées par les auteurs qui ont parlé de la race celtique ou gallique. Tels ils étaient lorsque, sous leur premier nom de Galles, ils introduisaient la religion orgiastique à Rome vers l'an 200 avant Jésus-Christ, tels on les retrouve aujourd'hui dans le nord de l'Afrique ; en dépit du christianisme et de l'islamisme, qui ont tenté vainement de s'imposer chez eux, ils accomplissent encore les cérémonies du culte cabirique, selon le rituel phrygien.

Chaque année, au printemps, les sacrificateurs kabyles immolent un taureau en l'honneur de l'antique divinité phrygienne, et tandis que les flûtes et les tambours font entendre des mélodies dans lesquelles la bizarrerie le dispute au criard, il n'est pas rare de voir les femmes du pays, en proie à une sorte de choréomanie extatique, se précipiter sous le couteau des sacrificateurs, sans que les blessures qu'elles en reçoivent interrompent jamais leur danse effrénée, danse de Korybantes ou de Ménades, bacchanale endiablée à laquelle le son voilé des tambours ajoute un charme étrange.

Quel est le sens de cette cérémonie ?

Que signifient les cris inarticulés poussés par les danseuses ?

Adressent-elles, comme autrefois les bacchantes, une invocation à Bacchus ?

Expriment-elles, comme les femmes de l'extrême Orient, leur douleur causée par la mort d'*Adonaï*, l'enfant-dieu ; ou se mettent-elles, comme les *Aissa-oua*, sous la protection de Jésus, *Aïssa?*

Il n'importe.

Ce que nous avons à établir ici, c'est le rapport des cérémonies extérieures d'un culte quelconque avec celles du culte cabirique ou orgiastique ; c'est aussi le caractère de la musique exécutée dans ces cérémonies qu'il importe de déterminer, et cela sera d'autant plus facile, que les cérémonies du culte auront été reconnues identiques à celles d'un culte

antérieur. Or, la similitude est suffisamment établie pour qu'on puisse admettre chez les Kabyles la tradition du culte cabirique, et, par conséquent, l'emploi presque continuel de la musique phrygienne.

Cette fois encore, les faits donnent raison au philosophe de la solidarité et des principes quand, après avoir reconnu que les premiers enseignements ont évidemment pris leur source dans la théocratie, il ajoute : « mais, tandis que la science, devenue laïque, s'éclaire de toutes « les découvertes qui ont pour objet la recherche et l'application des « lois naturelles, la tradition religieuse impose ses fictions surannées « qu'elle enseigne à l'enfance et qu'elle impose à l'homme mûr attaché « au souvenir de ses premières années. »

Cette tradition religieuse, transmise de génération en génération sans ingérence de la science laïque, est arrivée jusqu'à nous pure de tout alliage au milieu de la population Kabyle qui a dû peut-être à la force de son enseignement théocratique, Cabire ou Phrygien d'avoir pu résister aux attaques réitérées des puissances et des théocraties rivales.

Il était réservé à une nation d'origine également gallique, à la nation française, de renverser la barrière derrière laquelle les Berbers étaient restés, pendant des siècles, inaccessibles aux envahissements de la civilisation. Mais, avant de se plier devant l'autorité nouvelle, les bardes galliques du nord de l'Afrique ont composé, à l'imitation de leurs ancêtres, une série de chansons qui sont comme un dernier adieu, un suprême hommage, adressé à la déesse qu'ils avaient si longtemps adorée ; dans cet adieu devaient être exprimés bien des sentiments divers d'amertune envers le présent, de regret du passé, de colère peut-être pour l'avenir qui, rompant avec les antiques traditions, allait imposer ses découvertes nouvelles sans souci de ce qu'elles pouvaient avoir de blessant pour les habitudes antérieures.

A ce titre, les chansons dans lesquelles les indigènes font à leur manière le récit des expéditions de l'armée française, acquièrent une véritable importance. Parmi celles qui ont été publiées, il en est quatre que je signalerai tout particulièrement (1). C'est d'abord la chanson composée sur l'expédition du maréchal Bugeaud dans l'Oued-Sahel en 1847.

Dans cette expédition — la dernière du duc d'Isly — l'armée française obtint un succès réel par suite de la défaite des Ait-Abbès, et de la prise du village d'Azrou-Alloul, village que les Kabyles considéraient comme inaccessible. Ce renseignement explique comment la musique de cette chanson a plus d'un rapport avec celle qu'ils firent dix ans après, lors

(1) *Poésies populaires de la Kabylie*, par A. Hanoteau, colonel du génie, commandant supérieur du fort Napoléon, avec les airs notés, recueillis par Salvator Daniel. (Paris, imprimerie impériale, 1867.)

de la soumission complète et définitive de la Kabylie par M. le maréchal Randon. Battus et obligés de se soumettre, les Kabyles considèrent leur défaite comme une épreuve que Dieu leur envoie et qu'ils doivent subir sans se plaindre. D'ailleurs leurs marabouts les ont bien vite rassurés en leur disant : « votre soumission n'est pas valable aux yeux de Dieu ; elle « ne vous engage à rien et vous pouvez vous soumettre sans scrupules. »

A ce point de vue l'expédition du maréchal Bugeaud en 1847, et celle de M. le maréchal Randon en 1857, donnent lieu à des chansons dont le caractère essentiellement religieux est accusé par l'emploi exclusif du mode, *irack-dorien;* on ne saurait même pas y trouver trace de la forme dorienne ambiguë, signalée par Plutarque et à propos de laquelle on a pu dire avec raison que le mode dorien était propre à chanter la religion et la guerre. Sans doute il faut le considérer sous l'acception guerrière dans les cas de revers, de défaite, comme nous le voyons par l'exemple de ces deux chansons. (Voir les chants numérotés 1 et 2.)



On pourra dès à présent se convaincre du caractère bien différent de la musique exclusivement belliqueuse des Kabyles, en comparant à ces deux premières chansons écrites dans le mode *irack-dorien*, celles qui ont trait à des expéditions dont les résultats n'ont pas été aussi satisfaisants pour la colonne française. J'ai recueilli l'une de ces chansons à Bordj-Boaréridj, en 1857, au moment où l'on se préparait à l'expédition qui devait amener la soumission définitive des Kabyles. La musique de cette chanson — qui ne figure pas dans le recueil de M. le colonel Hanoteau — est écrite dans le mode *edzeil-phrygien* le plus pur, son caractère est assez tranché, et l'importance que lui donnent les indigènes est assez grande pour que je me réserve d'en reparler tout spécialement comme d'une sorte de *Marseillaise des Kabyles* (1).

Du reste, je signalerai le même caractère, mais exprimé avec moins d'énergie, dans la musique de la chanson faite par *Ali-ou-Ferhat, de Bou-Hinoun*, sur l'expédition du général Pélissier chez les Maatka en 1851. Mais, et ceci est digne d'attention, les paroles ne concordent pas le moins du monde avec l'allure guerrière de la musique. En effet, tandis que la poésie traînarde et larmoyante raconte la soumission, la musique résonne comme un chant de triomphe, elle éclate en cris de victoire d'une expression barbare, si l'on veut, mais dont on ne saurait nier la vigueur et l'énergie, surtout si on compare cette musique à celle des airs doriens, dont j'ai donné le texte. (Voir la chanson n° 3.)



D'où vient cette contradiction évidente entre les paroles et la musique? Ceci demanderait une explication très-développée. Qu'il me suffise de

(1) Consulter les *Recherches sur l'origine des Berbères*, par M. G. Olivier, — Bulletin de l'Académie d'Hippone, Bone, 1866-67-86).

dire que, lorsqu'ils sont dans le voisinage des Français, les indigènes de l'Algérie en usent avec leurs chansons phrygiennes — et particulièrement avec celle que j'ai nommée la ***Marseillaise des Kabyles*** — un peu à la façon dont le roi Louis-Philippe en usait, dit-on, avec les paroles de la *Marseillaise*, que, sous prétexte de satisfaire à son titre de roi-citoyen il ajustait tant bien que mal sur l'air de la *Grâce de Dieu*.

Ainsi font les Kabyles avec leurs refrains patriotiques, non par crainte d'être compris des *roumis*, ils savent trop bien notre ignorance à l'égard de leur musique et la presque impossibilité dans laquelle nous sommes encore de présenter un arabisant capable de comprendre à l'audition le sens vrai de leur poésie chantée : mais ce qu'ils redoutent — et de ceci j'ai été le témoin dans des circonstances que je me réserve de raconter en temps et lieu, — c'est l'exaltation que ces chants produisent infailliblement chez leurs auditeurs, exaltation qu'ils ne seraient pas toujours sûrs de contenir en notre présence, et qu'en tout cas, ils ne veulent faire naître qu'autant que le moment peut leur paraître favorable.

Cette conduite prudente explique la contradiction que j'ai signalée entre l'air et les paroles de la chanson d'*Ali-ou-Ferhat*. J'ajoute qu'ici le chanteur a procédé en sens inverse ; il a placé des paroles de soumission et de prière sur un air absolument phrygien. Il est vrai de dire que s'il s'incline devant le Français, en revanche il maltraite fortement l'Arabe, qu'il accuse de trahison :

> Depuis Tlemcen jusqu'à Mascara,
> Le chrétien a amené des tirailleurs noirs ;
> Ce sont des fils d'Arabes qu'il a surtout amassés en grand nombre.

On a déjà compris qu'ici le poëte fait allusion aux tirailleurs indigènes ; c'est une consolation pour les Kabyles, dit M. Hanoteau, de penser qu'ils ne peuvent être battus par les Français, si ces derniers ne sont pas aidés par les Arabes. Cette accusation, que les Kabyles lancent aux Arabes dans la plupart de leurs chansons, prend ici une nouvelle force, lorsqu'elle est chantée sur le mode Edzeil. Je crois cependant qu'il doit y avoir d'autres paroles à mettre sur cet air qui, je le répète, a bien le caractère d'une *Marseillaise*, mais sur lequel on a plaqué les paroles d'une *grâce de Dieu* quelconque.

Si maintenant, on tenait absolument à savoir lequel de nous deux — de M. le colonel Hanoteau ou de moi — le chanteur a induit en erreur, je tenterai de mettre à profit l'exemple de prudence donné par les Kabyles et je chercherai mes preuves dans la chanson faite sur l'expédition de M. le maréchal Randon chez les *Aït-bou-Abdou* en 1850. (Voir la chanson suivante.)



Bien que renfermant une phrase incidente en mode *Saïka*, je dirai de cette chanson qu'elle est écrite *diatoniquement* en mode *edzeil-phrygien*, et je me sers de ce mot *diatonique*, pour faire comprendre que le mode *Saïka* n'intervient réellement ici que d'une manière accidentelle. D'ailleurs, les paroles — que le traducteur essaye vainement d'adoucir par des notes — ont une énergie rugueuse qui fait rejeter toute idée de mode autre que l'*Edzeil-phrygien*. L'immixtion du mode *Saïka* ne contredit en rien cette assertion, puisque c'est sur ce mode, dérivé du *Mezmoum-Lydien*, que s'établit la transition du mode phrygien à ceux des genres chromatique et enharmonique. Cette assertion, formulée par Euclide, est corroborée par le témoignage de Plutarque, mais je ne sache pas qu'elle ait été prise dans son vrai sens par aucun de ceux qui ont étudié la musique des Grecs. J'ai tenté d'apporter sur cette question des éclaircissements qui sont l'objet d'un travail spécial. Laissons donc, pour le moment, Euclide et ses propositions, et revenons à notre chanson des Aït-bou-Abdou.

Après l'invocation accoutumée, le poëte, se prenant à partie, semble vouloir donner des garanties de sincérité. Cette précaution n'est pas inutile, car, dès le début, il indique qu'il va adresser des louanges à ses coréligionnaires, puis il ajoute :

Ce chant alors deviendra harmonieux
Et fera *pâmer d'aise* celui qui est habitué à l'entendre.

J'ai signalé précédemment les danses et les crises extatiques des femmes kabyles qui jouent le rôle de Korybantes dans les sacrifices du printemps. Quant au côté purement musical de la question, je renvoie à l'explication que j'en ai donné dans mon premier travail sur la musique arabe, à propos du mode *Asbein*, qui est, ainsi que je le disais tout à l'heure, le lien par lequel le mode phrygien se rattache au genre enharmonique, dont les possédés, les ardents et les extatiques du moyen âge ont fait le *mode du diable*, — et je reviens à ma chanson.

Après cette précaution oratoire, le poëte entre en plein dans son sujet :

Le méchant a saisi sa bannière ;
Ce Français menteur

Se dirige avec fracas vers les Aït-bou-Abdou.
Combien de vous, ô Arabes, n'a-t-il pas amenés avec lui!
Il parade dans Alma-n-Tadout,
S'imaginant, le malheureux, que nous allons nous soumettre.

Ici encore le traducteur place une note ainsi conçue:

« Les *Aït-bou-Abdou* ne se soumirent pas, en effet, à la suite de ces « combats (30 septembre et 4 octobre 1856); ce ne fut que l'année sui- « vante, lorsque toute la Kabylie eut mis bas les armes, qu'ils firent « leur soumission à la France. »

Que pourrions-nous ajouter à cette explication? Citer vaut mieux. Citons donc la fin de la chanson; les sentiments des Kabyles y sont accusés avec une crudité qui n'est pas exempte de charme:

Nous demandons la ruine des Français,
Que ces chiens soient éloignés de nous!
. . . .
C'est une histoire lamentable, ce que nous ont fait ces hommes couverts d'opprobre;
En un seul jour nos cheveux ont blanchi;
O Dieu, permets notre délivrance!
Que pour nous se lèvent des jours meilleurs!
Si nous mourions ainsi, sans consolation,
Regardez le monde comme renversé.
. . . .
Les Aït-bou-Adou se battent vaillamment;
Ce sont eux qui ont vaincu les Beni-Mzab (1).
Les grandes capotes (2), je n'en fais pas plus de cas que du vent;
L'ennemi les a multipliées comme la poussière de la terre;
Ses tambours résonnent bruyamment,
Son canon répand la terreur,
Nos hommes ont porté chez lui la destruction,
Lui aussi prend donc la fuite.

A ce dernier vers, M. le colonel Hanoteau s'empresse d'ajouter en note: « Il est inutile de dire que les troupes françaises n'ont pas pris « la fuite; c'est simplement une fiction poétique destinée à flatter les « auditeurs. » Fiction poétique soit, mais cette note, confirmant celle déjà citée: « Les Aït-bou-Abdou ne se soumirent pas, en effet, à la

(1) Les Beni-Mzab, étant hérétiques, sont méprisés de tous les musulmans de l'Algérie. L'auteur veut donc adresser une injure aux Français en les appelant Beni-Mzab. (*Note du traducteur.*)

(2) Quoiqu'ils aient été bien souvent battus par elles, les Kabyles affectent un grand dédain pour nos troupes d'infanterie de ligne, qu'ils appellent *les grandes capotes*. Ils ne reconnaissent comme supérieurs à eux que les zouaves, les tirailleurs et les chasseurs à pied. Les chasseurs d'Afrique leur inspirent aussi une profonde terreur qu'il ne cherchent pas à dissimuler. (*Note du traducteur.*)

« suite des combats du 30 septembre et du 4 octobre 1856, » est la confirmation évidente de ce que nous avons dit relativement au caractère et à l'emploi du mode *edzeil-phrygien* dans les chansons guerrières des Berbers de l'Algérie.

Est-il nécessaire d'insister sur la ressemblance de la poésie kabyle avec tout ce que nous connaissons des peuples primitifs? Il me suffira, je pense, de rappeler les injures que les héros d'Homère ne manquent jamais de s'adresser avant et après le combat. J'y renvoie d'autant plus volontiers, que cela me ramenant à mon point de départ, c'est-à-dire à la justification du titre cabirique et gallique dont j'ai revêtu mes chansons kabyles, je serai conduit à poser mes conclusions.

Je résumerai donc ce travail en disant:

1° Que les chants composés par les Kabyles, à propos d'expéditions récentes, sont vraiment, dans leur forme musicale, composés d'après les règles qui régissaient le mode phrygien, tel que Plutarque nous le fait connaître;

2° Que ce mode phrygien, connu chez les orientaux sous le nom de Edzeil, y est encore usité et spécialement appliqué aux flûtes, chose que Plutarque affirme avoir été pratiquée d'une manière identique chez les Grecs;

3° Qu'on s'en servait principalement dans les sacrifices religieux du culte cabirique ou gallique, dont les coutumes religieuses des Kabyles sont la reproduction incontestable;

4° Qu'enfin, l'ethnographie s'appuie sur des faits assez nombreux pour qu'il soit possible d'affirmer aujourd'hui que les Kabyles sont bien les descendants de ces barbares que l'antiquité révérait, de ces barbares dont la langue sacrée, qu'elle fût cabirique ou gallique, avait chez les Grecs et a conservé, chez tous les peuples d'origine gallique, une sorte de dialecte musical vulgaire résumé dans la mélopée rhythmique du mode phrygien; et, bien que ce dialecte musical prenne, en raison de son emploi dans les modes d'un ordre supérieur — c'est-à-dire dans les modes constitués selon les lois du genre chromatique — une expression plus élevée et conforme aux propriétés spéciales de chaque genre, il ne perd cependant jamais les signes caractéristiques de son origine essentiellement phrygienne, qu'on retrouve dans le *mode barbare* d'Horace et dans la *langue barbare* d'Homère.

Cette dernière affirmation pourra paraître hypothétique, et j'aurais voulu l'éclairer au moins par quelque côté, mais on comprendra qu'il y a là une question dont l'examen suffirait à motiver plusieurs chapitres. De cet examen, en effet, doit jaillir la lumière qui dissipera les ténèbres dont il semble que les commentateurs se sont plu à entourer les docu-

ments qui peuvent nous guider dans la recherche de la musique primitive.

Aussi, en terminant, ne saurais-je mieux faire que rappeler un point de notre histoire musicale qui porte avec lui tout un enseignement.

« Remontez à la source, » disait Charlemagne aux chantres francs, qui discutaient avec les chantres italiens sur la vraie manière de chanter.

Remontons à la source, dirai-je à mon tour ; laissons le commentateur et au besoin le traducteur, pour n'examiner que le texte original. Par ce moyen, nous arriverons vraisemblablement à adapter, à l'étude de la musique ancienne, le procédé dont l'histoire autorise l'usage dans la peinture religieuse ; alors aussi nous appliquerons, aux chansons populaires du bon pays de France, la coiffure cabirique et la robe gallique, dont je me suis cru autorisé à revêtir les chants composés par des Kabyles de l'Algérie, à propos des diverses expéditions dont leur pays a été le théâtre avant sa conquête définitive par M. le maréchal Randon, en 1857.

Remontons à la source, et nous retrouverons quelques anneaux de la chaîne que la nuit du moyen âge a cru rompue, mais dont la science laïque est appelée à constater la présence perpétuelle entre tous les peuples et toutes les races de cette créature souveraine qui a nom humanité.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue J.-J. Rousseau, 8. — 5046.

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

7e ANNÉE

(9e **LIVRAISON.**)



PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE DE RICHELIEU

1869



Tiré à 100 exemplaires pour l'usage exclusif des Membres de la Société.

33e SÉANCE.

28 NOVEMBRE 1868.

SOMMAIRE :

1. Méditation. — Quintette pour violon, violoncelle, harpe, contre-basse et orgue, par M. Ad. Deslandes, exécutée par MM. Violet, Rabaud, Prumier, J. Deslandes et l'auteur.
2. Fêtes et chansons populaires du printemps et de l'été (première partie), lecture par M. J. B. Wekerlin.
3. Deuxième méditation. — Sextuor pour cor, violon, violoncelle, harpe, contre-basse et orgue, par M. Ad. Deslandes ; exécuté par MM. Mohr, Violet, Rabaud, Prumier, J. Deslandes et l'auteur.

FÊTES ET CHANSONS POPULAIRES DU PRINTEMPS ET DE L'ÉTÉ.

PAR J. B. WEKERLIN.

I.

Le Printemps.

Les dieux s'en vont a-t-on chanté sur tous les tons et à tous les âges... Ce refrain, plusieurs fois séculaire, manque totalement de vérité, car si les dieux s'en vont, ils en laissent d'autres à leur place, c'est-à-dire que si certaines coutumes disparaissent, devenues ridicules et chassées par la civilisation (gros mot bouffi de promesses dorées), ces coutumes se trouvent remplacées par de nouvelles, qui ne sont qu'un rajeunissement de la forme des anciennes.

Gagnons-nous ou perdons-nous au change ? Nous y perdons incontestablement au point de vue de ce bonheur intime, de ce bonheur de tous, attaché, rivé aux anciennes et naïves coutumes populaires, que nous ne connaissons plus guère que par tradition, et qui dans quelques années auront passé à l'état de légendes. Nous gagnons en bonheur matériel, en bien-être égoïste que cette civilisation nous apporte en échange.

Les anciennes fêtes populaires avaient une expansion qu'on ne retrouve plus et qu'on chercherait en vain dans nos restes de fêtes de village, dont le déclin est tel, même depuis vingt ou trente ans seulement, que notre génération tant soit peu sceptique, les verra probablement s'éteindre complétement.

Aussi, que d'érudits se hâtent depuis quelques années de faire paraître leurs opuscules sur tel ou tel usage populaire, de crainte que dans quelque temps le souvenir même n'en soit totalement effacé.

Le but de ces fêtes était pourtant louable ; Sénèque est de cet avis, quand il dit, dans son *Traité de la tranquillité de l'âme :* « Les législateurs ont institué des jours de fête pour réunir les hommes dans des réjouissances publiques; ils ont jugé nécessaire d'interrompre leurs fatigues par des délassements. *Legum conditores festos instituerunt dies*, etc. »

Le soleil fut une des premières divinités adorées par les païens, comme symbole de la lumière, de la chaleur et de la fécondité. La Grèce antique l'appela *Jupiter, Apollon, Bacchus, Hercule ;* la Phénicie *Beel-Schamin, Adonis ;* l'Assyrie *Adad, Bélial ;* la Perse *Mithra ;* l'Egypte *Serapis, Osiris, Pan, Priape;* ce fut *Bélen* ou *Bélénus* dans la Norique et chez les Celtes.

Les fêtes du soleil dans l'ancienne Grèce se trouvent longuement décrites dans les deux premiers volumes des *Fêtes et Courtisanes de la Grèce*, ouvrage dont la réputation nous paraît un peu surfaite, quoiqu'il *fut écrit auprès de deux femmes aimables et sensibles*, à ce que dit l'auteur dans son introduction.

Les Druides avaient parmi les deux fêtes principales de l'année : le *samh-in* ou fête du feu de la paix, et le *béil-tin* ou fête du feu de Béil ; celle-ci se célébrait le 1er mai, qui était le premier jour de l'année celtique, comme le prouve le nom de ce mois en dialecte celto-calédonien *céit-uin* ou *ceud-uin*, le *premier mois* ou le *premier temps*. On allumait à cette occasion un grand feu sur une hauteur à portée d'une fontaine ou d'un amas d'eau quelconque, et l'on y faisait de grandes réjouissances (1).

Les *Balderies* tirent également leur origine de deux mots celtiques *Bal*, soleil, et, *rid* mystères, *bal deries*, feux mystérieux (2). *Balder*, fils

(1) *Histoire des Druides*, par M. David de Saint-Georges, Arbois, 1845, pages 4 et suivantes.

(2) *Esquisses historiques sur la Saint-Jean*, par M. *Renault*. Coutances, 1856, brochure in-8°.

aîné d'Odin et de Frigga, était l'Apollon du Nord, la personnification de la lumière et de la beauté.

Jules César parle des anciens peuples du Nord comme adorateurs du soleil ; pour eux, c'était, sans contredit, la divinité matérielle la plus bienfaisante. Ce dieu était représenté par une jeune fille à moitié nue, ayant la tête entourée de rayons et tenant à la main une roue enflammée (1).

Les Romains, après avoir soumis les Gaules et les pays qui environnent le Rhin, ne cherchèrent point à détruire les croyances religieuses ou les cultes qu'ils y trouvèrent établis ; ils finirent même par confondre le culte d'Apollon (qui présidait au printemps chez les Grecs et chez les Romains) avec celui de *Bél*. Les Germains vinrent à leur tour changer cette appellation en *Belchen*, *Boll* ou *Bollen*, qui désigne une hauteur bien exposée au soleil. Une ramification du mot *Bél* s'est conservée en Bretagne, où *Bélègiez*, par abus *Bélégiach*, veut dire prêtrise, sacerdoce (2).

Les Irlandais appellent le 1er mai *Bealteine*. Les Cimbres avaient leur *danse du feu* en l'honneur du soleil (3).

Vénus et *Flora* étaient plus spécialement honorés par les Romains aux ides du printemps. Il nous reste encore le poëme *Carmen de Vere, seu Pervigilium Veneris*, commençant ainsi :

Cras amet, qui nunquam amavit ;
Quique amavit, cras amet, etc.

Ce poëme de la *Veillée de Vénus* a été maintes fois réédité, et cela à partir du XVIe siècle (4) ; il se trouve en entier avec une traduction de M. de Cayrol, dans une brochure in-8°, Abeville, sans date.

Tous les anciens peuples divisaient l'année en deux saisons : l'hiver et l'été ; l'année commençait alors le 25 mars. Aux premiers jours de cette nouvelle saison, on remerciait les dieux d'avoir passé heureusement l'hiver, et l'on invoquait les dieux malfaisants, en tâchant de les

(1) *Vollmer*, dans son *Dictionnaire mythologique*, soutient, au contraire, que Freya portait une cuirasse ; elle est ainsi représentée dans les planches de l'ouvrage. Cette contradiction provient sans doute de ce qu'on a confondu souvent *Freya* avec *Frigga*. Freya, dans la mythologie scandinave, est la déesse de l'Amour, la Vénus des Romains.

(2) *Le Gonidec, Dictionnaire celto-breton*. Angoulême, 1821.

(3) *Le Temple admirable des Juifs et des païens* (en allemand), par Nerreter. Nuremberg, 1717.

(4) Voyez la Préface de la première édition du *Chef-d'œuvre d'un inconnu*. Consultez également la note de M. Edélestand du Méril : *Poésies populaires latines antérieures au XIIe siècle*, page 111, *Veillée de Vénus*.

fléchir et se les rendre propices, pour se préserver des maladies et de la mort, dans la nouvelle année (*averruncandi causæ* disaient les Romains). En cette fête, on célébrait aussi la victoire du dieu du jour, d'Apollon, du soleil enfin, sur le dieu néfaste qui le tenait emprisonné durant l'hiver.

Des traces de cette fête se trouvent encore en Bohême, en Silésie, même à Leipzig, Dresde, etc. En Moravie, s'est conservée également la coutume de noyer l'hiver quand vient le printemps. Une poupée au haut d'une perche simule l'hiver, et quand, après toutes sortes de malédictions, on l'a jetée à l'eau, jeunes filles et garçons rentrent chez eux, portant une branche verte ornée de rubans, de coquilles d'œufs, etc. On leur fait de petits cadeaux, et ils chantent un chant plusieurs fois séculaire commençant ainsi :

Smrt nesem z mésta
Leto do mésta, etc.

Nous avons porté la mort hors la ville,
Nous y rapportons l'été.

Chez les Esquimaux, la fête du soleil se célèbre le 22 décembre : c'est ce jour-là que le soleil redevient visible chez ces peuples ; il est salué par des cris de joie, par des danses, par des chants qui se terminent ainsi :

Amnah, ajah, ajah, ah-hu ;
Amnah, ajah, ajah, ah-hu.

Le soleil revient, avec lui le beau temps (1).

L'*enterrement de la mort par le printemps* a laissé des traces dans quelques provinces de l'est de la France ; nous retrouvons même cette coutume sans nous reporter bien loin en arrière.

Le peuple en ce jour s'attroupait, les enfants n'y faisant pas faute et tenant en main des baguettes, des épées de bois ornées de rubans, quelquefois de gâteaux. A la tête du cortége se trouvait un enfant ou un homme tout habillé de paille ; c'était l'*hiver* (ou la mort) ; une autre personne, couverte de lierre, représentait le *printemps*.

Les enfants s'écriaient :

En avant ! en avant !
Tuez la mort !
Percez-lui les yeux !

(1) *Abriss der Sitten und Gebräuche aller Nazionem*, par *K. Lang*. Noremberg, 1810, tome I, page 123.

Là commençait un combat entre ces deux personnages, combat dans lequel le printemps était toujours victorieux. Au retour, on plantait un sapin, un mai, en chantant :

La mort est enterrée,
Le printemps l'a tuée!
Voici les fleurs, voici l'été :
La mort est enterrée!

Dans les pays de montagnes, on se rendait sur une élévation ; là on avait entouré de matières inflammables une grande roue de voiture ; elle était en même temps ornée de fleurs. A la nuit tombante, on mettait le feu à la roue et on la faisait rouler du haut de la colline vers le village : c'était le soleil qui arrivait. Dans la plaine, on promenait simplement une roue enflammée dans les champs, avec force cris de joie.

Une charte de 1565, relatant une transaction entre Iolande de Bassompière, abbesse du chapitre d'Epinal, et les magistrats de cette ville, constate la cession d'une portion de forêt, afin qu'à l'avenir, cette dame Iolande et son couvent soient affranchis de l'obligation de fournir chaque année *la roue de Fortune et la paille pour la former*.

Les riverains de la mer, comme les Bretons, se réunissaient sur la grève, avec des torches enflammées qu'on faisait tourbillonner vivement en rond, simulant des cercles enflammés dans l'obscurité : toujours l'image du soleil.

Nous traduisons ici une ancienne chanson du printemps, recueillie aux environs de Spire :

Tra la, tra la,
Voici que l'été arrive,
Allons au jardin
Lui souhaiter la bien-venue ;
Tra la, tra la,
Voici que l'été arrive.

Tra la, tra la,
Voici que l'été arrive,
L'hiver est prisonnier ;
Tra la, tra la,
Voici que l'été arrive.

Tra riro,
Voici que l'été arrive,
L'été, l'été,
L'hiver est vaincu :
Oui, oui, oui,
Voici que l'été arrive.

Il y a même deux rimes finales, deux versicules en dehors de la chanson, qui étaient ajoutés sans doute sur un récitatif *ad libitum* très-expressif :

Qu'on se joigne à nous,
Ou l'on sera bâtonné.

M. E. de Beaurepaire (1), en parlant des anciens usages se rapportant aux fêtes de Noël, de l'Épiphanie, etc., conclut ainsi : « S'il est assez difficile de connaître l'origine précise de ces usages superstitieux et de savoir notamment s'ils se rattachent au polythéisme romain ou aux croyances druidiques, il est au moins certain qu'ils se trouvent mentionnés dans les canons du concile d'Arles, parmi les pratiques scandaleuses que le nouveau culte n'avait point entièrement réussi à faire disparaître. Le culte des arbres, des fontaines, des pierres et l'allumement des *brandons* (2) ou bourguelées, s'y trouve placé sur la même ligne et proscrit au même titre. Le concile de Leptimes renouvelle la défense, et parmi les cérémonies païennes qu'il signale au zèle des évêques, se rencontrent ces feux sacriléges que les fidèles rougissent de nommer (*sacrilegos illos ignes quos nec fratres vocant*). Il est probable que ces feux et les chants qui les accompagnaient ne furent tolérés plus tard qu'en faisant oublier leur origine à la faveur d'une des fêtes de l'Église. La saint Jean, le dimanche des Brandons, Noël et l'Épiphanie couvrirent de leur nom ces vieux restes du paganisme, et c'est grâce à leur patronage qu'ils sont arrivés jusqu'à nous. »

N'est-ce pas aussi un souvenir païen qui avait donné lieu à la bénédiction du feu, pratiquée au moyen âge dans certaines églises, entr'autres dans celle du chapitre de Saint-Thomas, à Strasbourg, où l'on invoquait la faveur divine sur le cierge Pascal, qui était allumé au moyen d'une étincelle jaillissant du frottement du briquet contre une pierre ; les paroissiens, après avoir éteint toute espèce de feu dans leurs maisons, venaient allumer des cierges à ce feu Pascal et les reportaient ainsi dans leurs foyers (3).

L'ancienne coutume du *feu nouveau* qu'on allait chercher dans les cathédrales le samedi saint était généralement pratiquée par les chrétiens.

Quant aux *fêtes des solstices*, saint Éloi, qui vivait au VIIe siècle, recommande à ses ouailles de ne pas les célébrer par des danses, des

(1) *Etude sur la poésie populaire en Normandie*, par E. de Beaurepaire. Avranches, 1856, in-8°.

(2) *Brandon*, mot qui nous vient de l'allemand : *brand* signifie feu, embrasement.

(3) *Lettres sur les archives départementales du Bas-Rhin*, par M. Louis Spach. Strasbourg, 1862, page 278.

caroles (chansons à danser) et autres chants diaboliques (*coraulus vel cantica diabolica*).

Une tapisserie, provenant des anciens rois de Bourgogne et représentant les douze mois de l'année, fait voir dans le mois de mars *la fête des Brandons*, chaque chevalier y conduit sa dame, un grand flambeau à la main (1).

Dans le Berry, le dimanche de Quasimodo, on allume à minuit des torches de paille, et on les brandit sous les arbres pour les préserver de la gelée, des chenilles, etc. En rentrant, on mange des *sanciaux* (omelette épaisse avec de la farine) ; ce dimanche s'appelle le *Dimanche des Brandons* (2).

Cette coutume existe également dans le Bourbonnais, y compris les *sanciaux*. Elle s'étend même jusque dans les villes où l'absence des chenilles ne l'exigerait pas absolument : on élève des feux de joie dans les faubourgs, les notables de la ville y mettent le feu et l'on danse autour, ce qui altère beaucoup : mais il y a remède à tout ; même les habitants des villages environnants viennent autant pour le remède que pour la fête elle-même. En Bourbonnais, cela s'appelle les *Trafugeaux* (3).

M. de Gerville, dans ses *Études sur le département de la Manche*, cite la coutume normande des *Collinettes* ou *Flambarts*, noms qu'on donne aux torches ou brandons qui servent à cette cérémonie nocturne : « A Saint-Waast et à Réville, des centaines d'enfants parcourent le pays la veille de l'Épiphanie, des brandons à la main, ils crient :

Taupes et mulots
Sors de mon clos,
Ou je te mets le feu sur le dos.

« Dans la commune de Créances, une grande partie de la population passe toute la nuit à faire la même sommation aux taupes et aux mulots. »

M. E. de Beaurepaire (4), en parlant de ces processions singulières dans le Bessin, nous donne le *chant des Coulines* que voici :

Couline vaut lolot,
Pipe au pommier,
Guerbe au boissey,
Bieurre et laict,
Tout à planté.
Adieu, Noël !
Il est passé.

(La couline donne du lait, une pipe au pommier, un boisseau à la gerbe, du beurre et du lait, tout en quantité.)

(1) *Histoire du petit Jehan de Saintré*, etc., par M. de Tressan. Paris, 1792, page 51.
(2) Vocabulaire du Berry, par le comte Jaubert. Paris, 1842.
(3) Physiologie du Bourbonnais. Moulins, chez Desrosiers, sans date, in-12.
(4) Étude sur la poésie pop. en Normandie, etc.

Couline vaut lolot,
Pipe au pommier,
Guerbe au boissey,
Bieurre et laict,
Tout à planté.
Noël s'en va,
Il reviendra.

Couline vaut lolot,
Pipe au pommier,
Guerbe au boissey,
Bieurre et laict,
Tout à planté.

Taupes et mulots,
Sors de mon clos,
Ou je te casse les os.

David Ferrand, ce poète imprimeur de Rouen, nous apprend, en parlant de certains châteaux de Normandie dans sa *Muse normande* (1655), qu'ils étaient : « *Painturais de la même fachon que le sont les fallots des Rois, quand no zi fique des candelles allumais pour crier : Adieu Noël.* »

Voici une autre chanson de *Coulines :*

Taupes et mulots, sortez de mon clos,
Ou je vous brûlerai la barbe et les os.
Bonjour les rois
Jusqu'à douze mois,
Douze mois passés,
Rois, revenez.
Charge pommier,
Charge poirier,
A chaque petite branchette
Tout plein ma grande pouchette.
Taupes, mulots, sortez de mon clos
Ou je vous brûlerai la barbe et les os.

Variante :

(Les garçons.) A chaque braquette
Tout plein mes pouquettes.
(Les filles.) A chaque bourgeon,
Tout plein mes cotillons.
(Tous.) Taupes et mulots,
Si tu viens dans mon enclos,
Je te brûle la barbe et l's os.

Une autre du *Loiret*, et que M. Tarbé a reproduit dans son *Romancero de Champagne*, tome II, page 68 :

Sortez, sortez d'ici mulots,

Ou je vais vous brûler les crocs !
Quittez, quittez ces blés,
Allez, vous trouverez
Dans la cave du curé
Plus à boire qu'à manger.

La coutume des *Brandons* vient sans doute de quelques pratiques des premiers chrétiens ; mais les anciens célébraient aussi des réjouissances analogues en l'honneur de Pluton et de plusieurs autres dieux. Les Grecs avaient une fête consacrée à Cérès et à Proserpine, qui se célébrait le 15 du mois de brœdomion, ce qui répondait à notre mois de septembre, laquelle se renouvelait tous les cinq ans et durait neuf jours. Le cinquième s'appelait le jour des Flambeaux, parce que les hommes et les femmes portaient des flambeaux durant toute la nuit, et que les initiés aux mystères de Cérès agitaient leurs torches autour des autels. Les Athéniens avaient également leur fête des *Lampas,* dans laquelle les jeunes gens étaient armés de flambeaux (1).

Dans les environs de Donchery-sur-Meuse, en Champagne, les enfants brûlent, le jour des *Brandons*, de la bourre ou des torches de paille dans les rues ; le paysan ne croirait pas sa maison en sûreté, si l'on négligeait cet usage. Ailleurs, les gens de la campagne vont, la nuit de ce jour, avec des torches de paille allumées, parcourir les arbres de leurs jardins, et les apostrophant les uns après les autres, ils les menacent, s'ils ne portent du fruit cette année, de les couper et de les brûler. Cette pratique paraît venir des païens, qui, au mois de février, couraient les nuits avec des flambeaux allumés pour se purifier et procurer le repos aux mânes de leurs parents et de leurs amis (2).

On voit sans peine, à travers tous ces détails, on pourrait dire à travers tout ce dédale, dans nos excursions chez les différents peuples et à différentes époques, combien les usages populaires sont rudes à déraciner. Ils se transforment, ainsi que nous l'avons observé dès notre début, mais on peut suivre les traces de ces transformations.

Maintenant encore, dans certaines provinces de la France, comme en Alsace, par exemple, on a l'habitude de tuer le porc gras et de faire des gâteaux particuliers (3), aux environs de Noël ou du nouvel an. Eh

(1) Coutumes, mythes et traditions des provinces de France, par A. de Nore. Paris et Lyon, 1846, page 254.

(2) *Matinées sénonoises*, par l'abbé Tuet. Sens, 1789, page 248.

(3) Ces gâteaux s'appellent *Bierenwecken* en Alsace ; c'est une pâte dans laquelle il entre des poires, des pommes, des noix, des pruneaux, et probablement encore deux ou trois ingrédients qui échappent à notre mémoire.

bien ! c'est chez les Scandinaves qu'il faut aller se renseigner pour trouver une origine à cette coutume.

Au 21 décembre (1), dans le Nord scandinave, on célébrait la fête de *Juel*. Ce nom signifiait la roue du soleil dans l'ancienne langue des Goths. Donc, ce jour-là on offrait au dieu *Freyr* un porc, animal qui lui était particulièrement consacré, et ce sacrifice se faisait en présence du roi. Les principaux chefs posaient la main sur le dos de l'animal et juraient fidélité à leur souverain. Cette cérémonie était suivie de plusieurs jours de réjouissances, de danses, de banquets où l'on mangeait des gâteaux particuliers et où l'on invoquait la déesse *Freya* pour la prospérité des biens de la terre (2).

Vollmer, dans sa *Mythologie scandinave*, voit même une image du soleil dans les *bretstell*, sorte de gâteau bien connu en Alsace et de l'autre côté du Rhin, dont la forme à peu près ronde, reliée par des rayons, peut ressembler au soleil, en y mettant beaucoup de bonne volonté.

Le christianisme a fait disparaître insensiblement chez le peuple les anciennes coutumes des *Brandons* et leur a substitué la belle fête des *Rogations*, procession qui se fait au printemps autour des champs, et qui est destinée à appeler la bénédiction du ciel sur les fruits de la terre. L'institution des Rogations est attribuée à saint Mamert, évêque de Vienne, en Dauphiné, vers 468.

Une coïncidence remarquable avec l'époque des fêtes païennes à l'arrivée du printemps est la fête chrétienne de la Pentecôte, où l'Esprit-Saint descendit sur les apôtres. A Vienne, en Dauphiné, aux paroles *ignem accende* du *Veni sancte Spiritus*, l'officiant jetait quelques charbons allumés ; dans d'autres églises, on jetait du haut de la voûte des étoupes enflammées ; à Troyes et à Sens, on lâchait une colombe ou d'autres oiseaux (3). A cette dernière cérémonie disparaît évidemment tout rapprochement possible avec les fêtes du feu ou du soleil.

II.

Le mois de Mai.

L'histoire du peuple romain est une longue suite de fêtes, justifiées par le grand nombre de dieux auxquels on offrait des hommages.

(1) Époque du solstice.

(2) *Mythologie de l'ancienne Allemagne et des Slaves*, par *Tkany-Znaïm*. 1827 (en allemand).

(3) *Dom Claude de Vert. Explication des cérémonies de l'Eglise*. 1710.

Le mois d'avril était consacré à Vénus, déesse du printemps et des amours. Ovide l'a chanté éloquemment au commencement du 4e livre de ses *Fastes*. Le premier jour d'avril, les dames romaines, couronnées de myrthe, prenaient un bain à l'honneur de Vénus, et lui offraient de l'encens après avoir bu une potion de lait, de miel et de graines de pavot. Elles offraient aussi un sacrifice à la Fortune virile, qui leur apprenait à masquer les défauts corporels qu'elles pouvaient avoir (1).

Ce mois avait encore d'autres fêtes, comme les ***Fordicidies*** pour la prospérité des vaches ; les ***Vulpinales***, pour celle des récoltes ; les ***Palilics***, pour celle des brebis ; les ***Robigales***, contre les maladies des épis de blé, etc.

Durant les trois premiers jours de mai, les Romains célébraient la fête de *Flora*. Cette déesse est la même que la ***Khloris*** des Grecs ; les Sabins l'appelaient *Hlore*.

La reine du mois de mai, ou *Maia*, qui passait pour la mère de Mercure, était représentée par une jeune fille magnifiquement habillée ; on la promenait sur un char couronné de feuilles et de fleurs.

Les compagnes de cette reine *Maia* arrêtaient les passants, en leur demandant de l'argent pour leur reine. Chez les anciens Grecs cela se pratiquait déjà ainsi ; les jeunes filles chantaient la célèbre *Chanson de l'Hirondelle*.

Pour en revenir aux Romains, on portait dans ces fêtes des robes où brillaient des couleurs variées, pour représenter celles dont la terre est émaillée dans cette saison ; on se couronnait de fleurs, on allumait partout des flambeaux, on ornait les portes de feuillages ; on plantait un arbre devant les maisons distinguées ou devant la porte de sa maîtresse, avec ses livrées.

Estienne Pasquier, dans ses ***Recherches de la France*** (1596), parle ainsi de la fête de Flora : « Les Romains, pour appaiser l'ire du temps, sur les premiers jours du mois de may, avoient accoustumé de célébrer la feste de Flora, déesse des fruits, en laquelle ils se débordoient infiniment : car d'un costé la jeunesse alloit au bois, et rapportoit une infinité de rameaux dans la ville, dont elle parait les maisons ; d'un autre costé les filles de joye couroient nues au milieu des rues, ayans seulement les parties honteuses couvertes : et lors se donnoient puissance de brocarder impunément tous ceux qui se rencontroient devant elles. Il ne faut point faire de doute qu'en telles joyes publiques l'on ne fit plusieurs grands bancquets, mesmes avoient lors coutume de s'entrenvoyer des tartres et gasteaux, comme nous apprenons du poëte Ovide

(1) *Court de Gébelin*, *Le Monde primitif, etc.*, p. 378. (*Histoire du Calendrier.*)

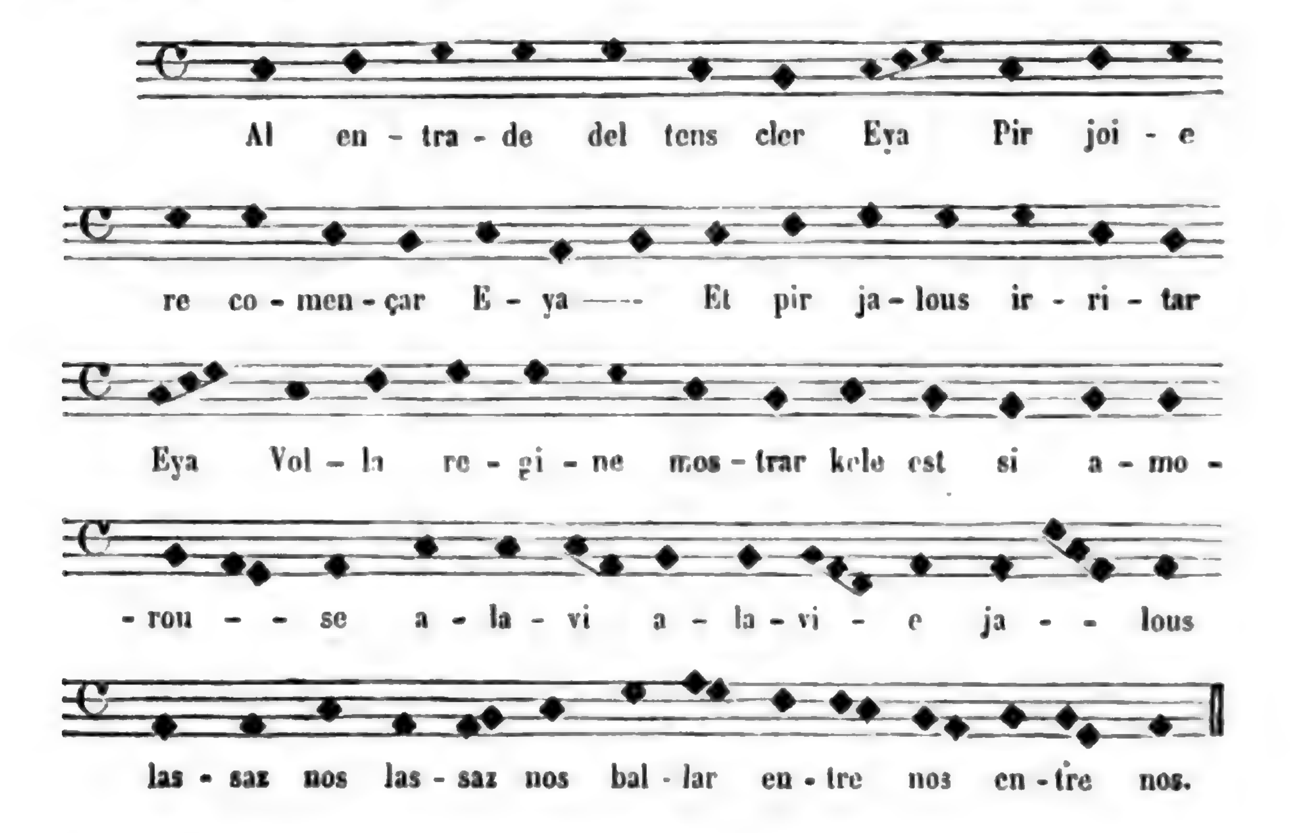
dans ses *Fastes*. Ce que j'ay veu aussi avoir esté autrefois pratiqué dans Paris au jour de la feste d'une paroisse (1). »

Malgré tous les efforts du christianisme et les anathèmes des Conciles, la fête du mois de mai, d'origine payenne incontestable, n'a pu être déracinée. Ainsi que nous l'avons observé déjà, le type ancien n'a fait que se transformer à travers la marche des siècles; l'expression, quoique modifiée selon les différentes formes du langage caractérisant les époques traversées par ces chansons du mois de mai, n'en laisse pas moins deviner son origine primitive.

Il est encore une autre modification que ces chansons subissent, ce sont les différents couplets interpolés, provenant des mœurs particulières à chaque pays, à chaque province, qui leur adjoignent leurs us et coutumes du moment.

C'est avec intention que nous avons évité de parler des chansons et des usages de *Noël*, des *Epîtres farcies*, du *Roi boit*, du *Nouvel an*, etc., nous proposant de traiter ces divers sujets dans un travail spécial.

Un manuscrit de la bibliothèque impériale (fonds Saint-Germain, n° 1989) renferme la *Chanson d'avril* qui suit. M. Leroux de Lincy (2) fait remonter cette pièce au XIIe siècle; elle est en dialecte poitevin, formé avec le français usité en Normandie et le provençal, très-cultivé à la cour des comtes de Poitou.



(1) C'était sans doute le pain bénit qu'on s'envoie aujourd'hui.

(2) *Recueil de chants historiques français*, 1845, tome 1er, page 76.

TRADUCTION :

A l'entrée du beau temps, Eya ! pour ramener la joie et pour irriter les jaloux, la reine veut montrer qu'elle est bien amoureuse. Allez ! allez ! jaloux, laissez-nous, laissez-nous danser entre nous, entre nous.

2.

Ele a fait par tout mandar
Eya !
Non sie jusq'à la mar,
Eya !
Pucele ni bachelar,
Eya !
Que tuit non venguent dançar
En la dance joiouse.
Alavi, etc.

Elle a fait partout mander, Eya ! qu'il n'y ait jusqu'à la mer, jeune fille ni bachelier qui ne vienne danser en la danse joyeuse. Allez, etc.

3.

Lo reis i vent d'autre part,
Eya !
Pir la dance destorbar
Eya !
Que il est en cremetar
Eya !
Que on li vuelle amblar
La regine avrillouse
Allavi, etc.

Le roi y vient d'autre part, Eya ! pour la danse troubler, car il est dans la crainte qu'on ne lui veuille enlever la reine d'avril. Allez, etc.

4.

Mais por neient li vol far
Eya !
K'ele n'a soig de viellart
Eya !
Mais d'un legeir bachelar,
Eya !
Ki ben sache solaçar
La donne savorouse.
Alavi, etc.

Mais elle refuse d'obéir, Eya ! car elle n'a pas souci d'un vieillard, mais d'un gentil bachelier qui sache bien divertir la dame savoureuse. Allez, etc.

5.

Qui dont la véist dançar
Eya !
Et son gent cors deportar
Eya !
Ben puist dire de vertar
Eya !
K'el mont non sie sa par
La regine joiouse.
Alavi, etc.

Qui donc la vit danser, Eya ! et balancer son gentil corps, peut bien dire en vérité que dans le monde il n'y a pas sa pareille, à la reine joyeuse. Allez, etc.

Tous les trouvères et troubadours ont chanté le mois de mai ou le

renouveau; quel est d'ailleurs le poëte qui n'ait rimé quelques strophes en l'honneur du printemps? Observons toutefois que chez les troubadours, ces vénérables ancêtres du lyrisme français, le mois de mai n'était qu'une entrée en matière, une espèce de prélude, car leurs chansons ne sont autre chose, pour la plupart, que des chansons d'amour : l'amour a bien quelque droit de faire parler de lui au mois de mai.

Le premier jour du mois de may
S'acquitte vers moi grandement :
Car ainsi qu'à présent je n'ay
En mon cueur que deuil et tourment, etc.

Autre :

Le premier jour du mois de may
Trouvé me suis en compagnie
Qui estoit, pour dire le vray,
De gracieuseté guarnie, etc.

Autre :

Le premier jour du mois de may
De tanné et de vert perdu,
Las! j'ai trouvé mon cueur vestu
Dieu scet en quel piteux array!

L'une des plus belles de ces chansons est la suivante, maintes fois citée :

Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de broderye,
De soleil raiant, cler et beau.

Il n'y a beste ne oiseau
Qui en son jargon ne chante ou crye :
Le temps a laissié son manteau.

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent en livrée jolye
Goultes d'argent d'orfaverie;
Chascun s'abille de nouveau,
Le temps a laissié son manteau.

L'Allemagne a conservé un cantique de Pâques, déjà populaire au

milieu du XIVe siècle : *Du Lenze gut des Jahres theures Quarte*, etc. *Bon printemps, toi le quartier chéri de l'année*, etc. C'est un reste des *Meistersänger* ; ce cantique est attribué à *Conrad de Queinfurt*.

Le bel ouvrage de M. de Coussemaker : *L'art harmonique aux* XIIe *et* XIIIe *siècles*, renferme plusieurs chansons du printemps : *Summer is icumen*, canon à six parties, par l'anonyme de Reading ; *Le premier jor de mai*, etc.

Nous citerons ici quelques chansons de mai, tirées de la collection à quatre et à cinq parties de *J. Arcadet* et autres, publiée en 1569, par A. Le Roy et Rob. Ballard.

Si planteray-je le may,
Et si ne my feindray mie
Avant la fin du vert may
D'un accord avec m'amye.
S'un tems fortune ennemie
Empesche notre desir,
Ceste perte avec usure
Dessus la gaye verdure,
Recouvrant en grand plaisir.

(16e livre.)

Soyons joyeux sur la plaisant'verdure
A ce beau may
Tant doux, tant frez et gay,
Il resjouist tout cœur qui dueil endure
Soyons joyeux sur la plaisant'verdure.

(17e livre.)

Puisque ce beau moys
Va nous invitant
A prendre ses loix
Nature invitant
Je danseray tant et tant
Soubz le may
Que rendray
Content mon amy tant gay.

(19e livre.)

Les *Chansons musicales à 4 parties*, imprimées en 1530, par Pierre Attaignant, nous fournissent la strophe suivante :

Ce moys de may, ce moys de may
Ma verte cotte je vestiray ;

De bon matin me leveray
Ce joli, joli moys de may,
Un sault en rue je feray
Pour veoir si mon amy verray.
Je lui diray qu'il me descrotte,
Me descrottant le baiseray.

Les deux chansons suivantes, passablement graveleuses toutes deux, sont tirées de *la Fleur de la poésie françoyse*, Paris, Al. Lotrian. 1543.

Du moys de may huictain.

Ce moys de may sur la rousée
Irons jouer pour cueillir vert
Moy et ma mignonne brousée
Regardant la fueille a lenvers.
Mais s'elle crainct le descouvert,
Des genoulx sentant la froidure,
Par moy ils seront recouvers,
Mais je seray la couverture.

Du moys de may.

Ce joly moys de may
Me donne grand esmay
Ne vous vueille desplaire,
Car ung denier je n'ay
Pour avoir le cueur gay
Et aux dames complaire,
Au verd boys m'en iray
Pour veoir si trouveray
Ma dame débonnaire,
A qui demanderay
Jouyssance, et verray
Fleur de poë.
S'il me sera contraire,
O joly moys de may
Si de toy secours ay
Que je croy débonnaire,
De m'amye au corps gay
Je pourray faire essay
Tel qu'il luy pourra plaire.

La chanson de mai suivante se trouve dans le splendide *Manuscrit de Bayeux*, devenu la propriété de la Bibliothèque impériale après la vente de M. Solar. Cette chanson ayant été transcrite vers 1510, et déjà populaire alors, on est en droit de la supposer bien antérieure à cette date.



Vecy le may, le jolly moys de may
Qui nous demaine :
Ung chapellet en feray,
— Vecy le may, le jolly moys de may —
A mamye l'envoyeray
A la bonne estraine,
Vecy le may, le jolly mois de may
Qui nous demaine
Qui nous demaine.

Vecy le may, le jolly moys de may
Qui nous demaine :
Si le prent, bon gre luy scay,
— Vecy le may, le jolly moys de may —
Ou si non, renvoye le moy,
Ung aultre amy en feray
A la bonne estraine ;
Vecy le may, le jolly moys de may
Qui nous demaine
Qui nous demaine.

Ces mêmes paroles se trouvent notées à 4 voix, avec la musique de Woulu, dans le recueil publié en 1530 par Pierre Attaignant; c'est la

20e chanson du IXe livre. Le compositeur s'est servi de la première phrase musicale : *Voici le mai*, de la chanson populaire citée, en la contrepointant à la façon d'alors ; mais il n'a gardé que cela pour l'entrée successive des quatre voix, le reste s'en écarte totalement. La Franche-Comté nous fournit la transformation suivante de l'ancien type :

Voici le mois, le joli mois de mai,
Etrennez notre épousée !
Voici le mois, le jolis mois de mai,
Etrennez notre épousée
En bonne étrenne.
Voici le mois, le joli mois de mai
Qu'on vous amène.

Le *roi* ou plutôt la *reine* du mois de mai se retrouve en Bresse, c'est une jeune fille bien enrubannée, marchant en tête de quelques-unes de ses compagnes, auxquelles se joignent aussi les garçons. Là, comme presque partout, cette fête est un peu dégénérée : ce n'est plus guère qu'une occasion d'aller demander des gâteaux, des œufs, etc.

Nous transcrivons ici les trois jolies chansons bressanes du mois de mai, insérées page 144 dans le VIe volume des *Mémoires de la Société des Antiquaires*. 1824. Toutes les trois se chantent sur le même air.



TRADUCTION.

Le voilà venu le joli mois ;
L'alouette plante le mai :
Le voilà venu le joli mois,
L'alouette le plante.
Le poulet prend sa volée,
Et la volée chante.

Vettia veni lo zouli ma ;
Lou clés de ma méia z'a ;
Vettia veni lo zouli ma,
Z'a lou clés de ma méia,
Oua, lou clés de ma méia z'a
Pindu à ma cintera.

Le voilà venu le joli mois ;
Les clés de ma mie j'ai ;
Le voilà venu le joli mois,
J'ai les clés de ma mie,
Oui, les clés de ma mie j'ai,
Pendues à ma ceinture.

Vettia veni lo zouli ma ;
Laisso mario lo França :
Vettia veni lo zouli ma ;
Lo França se mariye.
Laisso mario lo França
Pindin que lo ma passa.

Le voilà venu le joli mois ;
Laissez marier le Français ;
Le voilà venu le joli mois ;
Le Français se marie :
Laissez marier le Français,
Tandis que le mois passe.

Vettia veni lo zouli ma ;
Allin z'y sarvi lo râ :
Vettia veni lo zouli ma ;
Allins tui à la gâra :
Allin z'y tui sarvi lo râ,
No li serin fédèles.

Le voilà venu le joli mois ;
Allons servir le roi :
Le voilà venu le joli mois ;
Allons tous à la guerre,
Allons-y tous servir le roi,
Nous lui serons fidèles.

Vettia veni lo zouli ma ;
Netron métro lo bon sa :
Vettia veni lo zouli ma ;
Da bon sa netron métro,
Vo plairet-y de vo levo
Per no bailli à baëre?

Le voilà venu le joli mois ;
Notre maître, le bon soir ;
Le voilà venu le joli mois :
Bonsoir notre maître,
Vous plairait-il de vous lever,
Pour nous donner à boire?

Vettia veni lo zouli ma ;
La mariée n'a po sa :
Vettia veni lo zouli ma ;
La mariée est sula,
No, la mariée n'a po sa,
All'a biu din la fiula.

Le voilà venu le joli mois ;
La mariée n'a pas soif :
Le voilà venu le joli mois ;
La mariée est soûle,
Non, la mariée n'a pas soif,
Elle a bu dans la fiole.

M. Monnier reproduit cette chanson dans ses *Traditions populaires comparées*, Paris, 1854, moins le 3e couplet ; sa version diffère quelque peu, quant à l'orthographe en dialecte : la prononciation aurait-elle varié depuis 1824? Ce n'est guère probable. M. Monnier voit, dans cette *clé de ma mie* une origine celtique, la Terre, sous le nom de Cybèle ; celle-ci étant représentée une clé à la main, et indiquant, suivant l'abbé Pluche dans son *Histoire du Ciel*, l'ouverture de la moisson.

Il nous paraît plus vraisemblable de croire que cette clé est l'emblème du ménage, quitte à faire remonter cette coutume aux Romains, où l'on présentait les clés de la maison à la nouvelle mariée, au moment où elle en prenait possession. *Maïa*, à ce qu'on prétend, était une des nombreuses appellations de Cybèle ; elle s'appelait aussi *Ops*, repré-

sentée avec une clé à la main : « Isidore escript qu'il fut baillé autrestois à l'image de la grand'mère, une clef pour signifier la terre, en temps d'hyver se serre, et cache en soy la semence, qui a esté respandue sur elle, laquelle venant à germer, sort dehors puis après au printemps, et pour lors on dit que la terre s'ouvre, comme tesmoigne Alexandre Napolitain, » (*Les images des dieux des anciens*, par *A. Du Verdier*. Lyon, 1581, page 250.)

Autre chanson bressane. (Voyez l'air, page 176.)

Vettia veni lo zouli ma;
Laisso brotonno lo bois :
Vettia veni lo zouli ma,
Lo zouli bois brotonne;
Faut laisso brotonno lo bois,
Lo bois du zintil-homme.

Du grin matin mi livera;
Laisso brotonno lo bois.
Du grin matin mi livera;
Lo zouli bois brotonne,
Faut laisso brotonno lo bois,
Lo bois du zintil homme.

On bio motsé z'amassera;
Laisso brotonno lo bois :
On bio motsé z'amassera;
Lo zouli bois brotonne,
Faut laisso brotonno lo bois,
Lo bois du zintil-homme.

Avoa ca don lo laïero?
Laisso brotonno lo bois;
Avoa ca don lo laïero?
Lo zouli bois brotonne,
Faut laisso brotonno lo bois,
Lo bois du zintil-homme.

On riban na se ze l'ava;
Laisso brotonno lo bois,
On riban na se ze l'ava :
Lo zouli bois brotonne,
Faut laisso brotonno lo bois,
Lo bois du zintil homme.

Se ze l'a pas l'azettera;
Laisso brotonno lo bois;
Se ze l'a pas l'azettera;
Lo zouli bois brotonne,
Faut laisso brotonno lo bois,
Lo bois du zintil-homme.

Le voilà venu le joli mois;
Laissez bourgeonner le bois :
De grand matin je me lèverai,
Le joli bois bourgeonne,
Il faut laisser bourgeonner le bois,
Le bois du gentil-homme.

De grand matin je me lèverai;
Laissez bourgeonner le bois.
De grand matin je me lèverai;
Le joli bois bourgeonne,
Il faut laisser bourgeonner le bois,
Le bois du gentil-homme.

Un beau bouquet j'amasserai;
Laisser bourgeonner le bois;
Un beau bouquet j'amasserai;
Le joli bois bourgeonne,
Il faut laisser bourgeonner le bois,
Le bois du gentil-homme.

Avec quoi le lieras-tu donc?
Laissez bourgeonner le bois?
Avec quoi le lieras-tu donc?
Le joli bois bourgeonne,
Il faut laisser bourgeonner le bois,
Le bois du gentilhomme.

Un ruban noir si je l'avais;
Laissez bourgeonner le bois :
Un ruban noir si je l'avais.
Le joli bois bourgeonne,
Il faut laisser bourgeonner le bois,
Le bois du gentil-homme.

Si je ne l'ai pas, je l'achèterai;
Laissez bourgeonner le bois;
Si je ne l'ai pas, je l'achèterai;
Le joli bois bourgeonne,
Il faut laisser bourgeonner le bois,
Le bois du gentil-homme.

O don bin ze l'improntera ;
Laisso brotonno lo bois :
O don bin ze l'improntera ;
Lo zouli bois brotonne,
Faut laisso brotonno lo bois,
Le bois du zintil-homme

Ou bien je l'emprunterai ;
Laissez bourgeonner le bois ;
Ou bien je l'emprunterai.
Le joli bois bourgeonne,
Il faut laisser bourgeonner le bois,
Le bois du gentil-homme.

Troisième chanson bressane :

Vettia veni lo zouli ma,
Lou feilles mariyeran ;
Vettia veni lo zouli ma :
No mariran lou feilles,
Lou feilles no faut mario,
Car alles sin zouliyes.

Le voilà venu le joli mois ;
Les filles nous marierons ;
Le voilà venu le joli mois :
Nous marierons les filles,
Les filles il nous faut marier,
Car elles sont jolies.

Din mon zardin quin le vindra,
Lou feilles mariyeran ;
Din mon zardin quin le vindra,
No mariran lou feilles,
Lou feilles no faut mario,
Car alles sin zouliyes.

Dans mon jardin quand elle viendra ;
Les filles nous marierons,
Dans mon jardin quand elle viendra ;
Nous marierons les filles,
Les filles il nous faut marier,
Car elles sont jolies.

On bio motsé li baillera ;
Lou feilles mariyeran.
On bio motsé li baillera ;
No mariran lou feilles.
Lou feilles no faut mario,
Car alles sin zouliyes.

Un joli bouquot je lui donnerai ;
Les filles nous marierons.
Un joli bouquet je lui donnerai ;
Nous marierons les filles,
Les filles il nous faut marier,
Car elles sont jolies.

A cui que te lo baillero ?
Lou feilles mariyeran ;
A cui que te lo baillero ?
No mariran lou feilles.
Lou feilles no faut mario,
Car alles sin zoulyes.

A qui le donneras-tu ?
Les filles nous marierons,
A qui le donneras-tu ?
Nous marierons les filles,
Les filles il nous faut marier,
Car elles sont jolies.

A ma méia se ze l'ava,
Lou feilles mariyeran ;
A ma méia se ze l'ava,
No mariran lou feilles,
Lou feilles no faut mario,
Car alles sin zouliyes.

A ma mie si je l'avais ;
Les filles nous marierons,
A ma mie si je l'avais.
Nous marierons les filles,
Les filles il nous faut marier,
Car elles sont jolies.

De qué flanc te l'attassero ?
Lou feilles mariyeran,
De qué flanc te l'attassero ?
No mariran lou feilles,
Lou feilles no faut mario,
Car alles sin zouliyes.

De quel côté l'attacheras-tu ?
Les filles nous marierons :
De quel côté l'attacheras-tu ?
Nous marierons les filles,
Les filles il nous faut marier,
Car elles sont jolies.

Y est du gâsse o bin du dra:
Lou feilles mariyenau,
Y est du gâsse o bin du dra.
No mariran lou feilles,
Lou feilles no faut mario,
Car alles sin zouliyes.

C'est du gauche ou bien du droit;
Les filles nous marierons:
C'est du gauche ou bien du droit.
Nous marierons les filles,
Les filles il nous faut marier,
Car elles sont jolies.

Le Dauphiné nous fournit une jolie chanson de mai en dialecte; elle est connue dans une grande partie de la Provence :



TRADUCTION.

Voici le joli mois de mai,
Que les amoureux plantent le mai :
J'en planterai un à ma mie,
Il sera plus haut que son toit.

Li boutarèn per lou garda
Oun soudar dé tchaqué cota;
Qui boutaren per santinello?
Saro lou galan dè la bello.

J'y mettrai pour le garder
Un soldat de chaque côté;
Qui mettra-t on comme sentinelle?
Ce sera le galant de la belle.

Ah! què mé fatchanò per tu
Si ta mïo l'avéo vègu :
Ta mïo n'amo quoquès autrès,
Et sé mouquarò dé nous autrès.

A quoi te servira
Quand ta mie l'aura vu?
Ta mie en aime d'autres,
Et se moquera de nous.

Mi savon ben cé qué faré;
Mi m'en irai, m'eñbarquerài;
Mi m'en irai dret à Marseillo,
Et n'en pensarai plus a iello.

Je sais bien ce que je ferai,
Je m'en irai, je m'embarquerai;
Je m'en irai droit à Marseille,
Et je ne penserai plus à elle.

Quand dé Marseillo révendré
Devant sa porte passaré;
Démandarai à sa vésino :
Coumé sé porto Cathérino ?

— Quand de Marseille vous reviendrez
Devant sa porte passerez.
Demanderez à sa voisine :
Comment se porte Catherine?

« Cathérino sé porto bien,
Et l'on marià l'y o bien longten,
Aub' un moussieu dé la campagno,
Qué li fait bien fairé la damo.

— Catherine se porte bien,
Elle est mariée il y a bien longtemps
A un monsieur de la campagne,
Qui lui laisse bien faire la dame.

N'en porto lou tchapet borda
Et l'épéio à son cotà;
La noriro sans ren fairé
Què non pas ti mauvais cardairé.

Il porte le chapeau bordé
Et l'épée à son côté;
Il la nourrit sans qu'elle fasse rien,
Ce ne serait pas ainsi avec toi, mau-
[vais cardeur de laine.

Cette chanson se dit ordinairement à la *fête des laboureurs*, la nuit du 30 avril, aux environs de Valence.

Un historien provençal (Bouche), remarque à son tour que cette fête de *Mayo* doit être un reste des fêtes de Vénus ou de la déesse Flore. Chez les Romains, cette fête existait sous le nom de *Majuma*; négligée pendant un certain temps, elle fut rétablie par une loi des empereurs Arcadius et Honorius.

M. Damase Hinard, dans ses *Chants populaires de la Provence*, donne quelques chansons du mois de mai, comme :

La roso de mai
Es pànca 'spandido,
A qu la dounarai?
A Thereso ma mio.
Point de roso,
Point de flours,
Belo filho reviratz-vous.

La rose de mai
S'est épanouie,
A qui la donnerai-je?
A Thérèse, ma mie.
Point de rose,
Point de fleurs,
Belle fille, retirez-vous.

Ou bien encore :

Quand ven lou mes de mai
Les toundeires venoun,
Toundoun la nuects, toundoun lou jour.
Pendant un mes, et quinze jours.
Et tres semanos,
Toundoun la lano
D'aqueles blancs moutons.

Quand vient le mois de mai,
Les tondeurs viennent,
Ils tondent la nuit, ils tondent le jour.
Pendant un mois, et quinze jours.
Et trois semaines,
Ils tondent la laine
De ces blancs moutons.

Quant à cette dernière, les Provençaux ne l'auraient-ils pas empruntée à *Gautier Garguille?* L'une de ses chansons commence par la strophe suivante :

Il nous faut avoir des tondeurs
En nos maisons,
C'est pour tondre la laine à nos moutons.
Tondez la nuict, tondez le jour;
Tondez-les tous les quinze-jours,
Et tous les trois semaines;
Et puis les compagnons viendront
Qui ton, qui ton, qui tonderont
Qui tonderont la laine.

Dans la chanson provençale citée, le mois de mai n'est qu'une entrée en matière; après les tondeurs viennent les laveurs, les cardeurs, les marchands, les fabricants, les tailleurs, les chalands, etc., et chacun de ces spécialistes s'y trouve pendant *un mois et quinze jours, et trois semaines,* absolument comme dans la chanson de Gautier Garguille.

La Statistique des Bouches-du-Rhône fait remonter l'origine de ces fêtes du solstice d'été en Provence aux Maures; Fauriel, dans son *Histoire de la poésie provençale*, l'attribue aux Phocéens.

La chanson suivante est empruntée au *Romancero de Champagne*, de M. Tarbé, vol. I, p. 53. Il est à regretter que cette publication ne soit pas accompagnée des airs, une chanson populaire sans l'air n'est que la moitié d'un tout.

Voici le mois de mai,
Lon la la, tire lire,
Voici le mois de mai,
Que donnerai-je à ma mie? (*bis*)

Nous lui plant'rons un mai,
Lon la la, tire lire,
Nous lui plant'rons un mai
Devant sa porte jolie. (*bis*)

Tout en plantant le mai,
Lon la la, tire lire,
Tout en plantant le mai,
Nous demand'rons la fille. (*bis*)

Nous demand'rons la jeune,
Lon la la, tire lire,
Nous demand'rons la jeune,
Car c'est la plus jolie. (*bis*)

La vieill' qui monte en haut,
Lon la la, tire lire,
La vieill' qui monte en haut,
Qui pleure et qui soupire. (*bis*)

Son père, qui l'entend,
Lon la la, tire lire,
Son père qui l'entend :
— Que vous faut-il, ma fille? (*bis*)

— Ma sœur a des amants,
Lon la la, tire lire,
Ma sœur a des amants,
Et moi je restrai fille. (*bis*)

Consolez-vous, ma fille,
Lon la la, tire lire,
Consolez-vous, ma fille,
Nous vous marierons riche. (*bis*)

A un vendeur d'oignons,
Lon la la, tire lire,
A un vendeur d'oignons
Et marchand de pommes cuites. (*bis*)

S'en va parmi la ville,
Lon la la, tire lire,
S'en va parmi la ville,
En criant aux pommes cuites. (*bis*)

A quatre pour un sol,
Lon la la, tire lire,
A quatre pour un sol,
C'est d' la bonn' marchandise.

Dans quelques villages de la Lorraine, les jeunes filles se réunissent le premier dimanche de mai, et, conduisant avec elles une enfant habillée de blanc et couverte de rubans et de fleurs, elles vont de maison en maison, où elles chantent une chanson à laquelle on a donné le nom de *Trimdza*. Elles font une quête, et on leur donne, soit de l'argent, soit des œufs, soit du chanvre, etc. A chaque refrain de la chanson, deux personnes, qui tiennent l'enfant par la main, le font sauter en chantant. Cette espèce de cérémonie champêtre est destinée à annoncer et à célébrer le retour du printemps (1).

Lo tri md ça.
C'est le mai, le joli mai,
C'est le mai, le *tri md ça.*
Bonne dame de céans
Faites du bien pour Dieu le Grand,
Et des œufs de vos gelines,
De l'argent de votre bourse,
C'est le mai, le joli mai,
Le joli *tri md çd.*

(1) Poésies populaires de la Lorraine, Nancy, 1854

En revenant de voir vos blés
Nous les avons trouvé sarclés,
Le doux Jésus en soit béni ;
De vos vignes et de vos blés
Au *trimâça :*
C'est le mai, le joli mai,
Le joli *tri mâ ça.*

Quand votre mari reviendra des champs,
Priez le Bon Dieu qu'il le renvoye
Ni plus ni moins content,
Voyant que les blés se portent bien ;
Au *tri mâ ça* :
C'est le mai, le joli mai,
Le joli *tri mâ ça.*

Nous n'essaierons pas de donner l'explication de *Trimâça* ou *Trimâzo*, les Lorrains ne nous ayant pas encore renseigné eux-mêmes sur l'étymologie de ce mot dans leurs publications. Oberlin, dans son *Essai sur le patois lorrain*, 1775, n'en parle pas ; S.-F. Fallot, dans ses *Recherches sur le patois de Franche-Comté, de Lorraine et d'Alsace*, 1828, n'en dit mot ; le petit glossaire des poésies de la Lorraine ne renferme pas ce mot, et M. Jaclot de Saulny, dans son *Vocabulaire patois du pays Messin*, met tout bonnement à la suite du mot *Trimazos* : « Chansons et danse que les jeunes filles font le premier dimanche de mai. » Cela ne voudrait-il pas dire : c'est le trois mai : *tri ma ço?* Pour cela, il faudrait supposer qu'en Lorraine les fêtes du printemps se célébraient le trois mai. Nous avons entendu donner une autre explication : *tri mazo*, trois jeunes filles, en admettant que d'habitude ces chansons soient dites par trois jeunes filles.

On appelle *trémois* les petits blés qui ne mettent que trois mois à pousser ; ce mot ne laisse pas que d'avoir un air de famille avec trimazos.

Le mot *trémousser* vient de *tremere*, trembler, et dans son acception vulgaire, *se trémousser* pourrait également se rapporter à des jeunes filles qui dansent, les *trimazettes* ou *trimouzettes*, comme on dit en Champagne, car cette province a aussi ses chansons de trimouzettes :

Trimouzette ! belle femme de céans,
Nous revenons d'avas les champs ;
Nous 'ons trouvé les blés si grands,
La blanche épine en florissant,
Son fils Jésus, belle femme de céans.

Si nous venons devant votre porte,
C'est pas pour boire ni pour manger

C'est pour aider à avoir un cierge,
Pour y lumer la Sainte Vierge,
Son fils Jésus, belle femme de céans.

Un petit grain de votre farine,
Ne nous faites pas tant demander;
Notre Dame est bonne assez
Pour vous bien récompenser,
Son fils Jésus, belle femme de céans.

Les Trimazots.

No v'là au temps des trimazots,
Qui vont chanter pé monts, pé vaux!
Volca savoué tot plein de novelles
Sur les guechons (garçons), sur les bachelles (jeunes filles)?
O trimazos!
Ç'at le maye
O mi maye :
Ç'at le joli mois de maye.
Ç'at le trimazots!

Tarbé, *Romencero de Champagne.*

Une autre chanson du mois de mai, en Lorraine, est citée par Jaclot de Saulny. Celle-ci est une chanson satyrique; elle l'est même tellement que nous nous abstiendrons de traduire certains couplets.

O trimazos!
C'est le mai, c'est le mai,
C'est le joli mois de mai.
C'est le trimazos.

Nous revenons des champs,
Nous avons trouvé les blés si grands;
Les avoines ne sont pas si grandes,
Les aubépines sont florissantes.
O trimazos!

Ce sont les filles de Saunin,
Qui se sont levées de bon matin,
Pour mettre du lard rance au pot,
Et pour faire voir qu'elles sont gentilles,
O trimazos!

Ce sont les filles de Rozieulles
Qui s'en vont cueillir des cornouilles,
Mais les cornouilles sont pourries,
Elles s'en reviennent au village bien attrapées.
O trimazos!

(1) *Les passe-temps lorrains*, Metz, 1854.

C'est le maire de Pliéteville.
Qui donne la chasse aux belles filles,
Avec un vieux balai,
On dirait que c'est pour les détruire.
O trimazos!

Ce sont les vilaines filles de Woippy
Qui ne font jamais leur lit
Que les jours de fête, une fois par an,
Et qui ne balayent jamais leur chambre.
O trimazos!

....
....

Mesdames, nous vous remercions,
Ce n'est pas pour nous que nous chantons,
C'est pour la Vierge et son enfant,
Qui prie pour nous au firmament.
O trimazos!

C'est le mai, c'est le mai,
C'est le joli mois de mai,
C'est le trimazos.

Ce dernier couplet se rapporterait plutôt à un noël.

Les poésies populaires de la Lorraine nous fournissent encore la chanson de mai suivante :

Un beau monsieur nous avons trouvé,
Dieu lui donne joie et santé,
Ayez le mai, le joli mai!

Que Dieu lui donne joie et santé,
Et une amie à son gré :
Ayez le mai, le joli mai!

Donnez-nous votre chapeau,
Un petit bouquet nous y mettrons :
Ayez le mai, le joli mai!.

Mon beau monsieur, à votre gré,
Aujourd'hui vous nous donnerez :
Aye le mai, le joli mai!

Ce sera pour la Vierge Marie,
Si bonne et si chérie :
Ayez le mai, le joli mai!

Comme nous l'avons déjà observé, les chansons de mai de nos jours sont devenues des chansons de mendiants : nous laissons le mot, quelque masqué qu'il puisse être par les deux pauvres bouts-rimés :

Ce sera pour la Vierge Marie
Si bonne et si chérie.

V. Fournel (1) cite les deux strophes suivantes à propos des chansons de mai de la Lorraine :

En allant promener aux champs,
J'y ai trouvé les blés si grands,
Les aubépines florissant.
En vérité, en vérité,
C'est le mois, le joli mois,
C'est le joli mois de mai !

Dieu veuill' garder les vins, les blés,
Les jeunes filles à marier,
Les jeun' garçons pour les aimer.
En vérité, en vérité,
C'est le mois, le joli mois,
C'est le joli mois de mai.

Ce *en vérité, en vérité*, remplace bien gauchement le mot *trimâzo*. Cette chanson est incomplète ; voici deux strophes qui lui appartiennent encore :

J'prions pour qu'il soit bien content,
A trouvé ses blés bien portants.
O trimâzo, etc.

(Dernière strophe)

Bonn' dame qui logez céans,
Pour vous nous prions Dieu le Grand,
Donnez-nous des œufs ou de l'argent.
O trimâzo, etc.

Voici une jolie chanson de mai du Poitou, empruntée à l'ouvrage en deux volumes de M. J. Bujeaud, *Chants et chansons populaires des provinces de l'ouest* :



(1) *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, 1858.

« Plantez pas là, il me serait ravie. »
Son père en haut qu'entendait tous ces dires :
Fondeur, etc.

« Beau marinier, tu n'auras pas ma fille,
N'as pas vaillant sa robe et sa chemise » :
Fondeur, etc.

« J'ai bien vaillant sa robe et sa chemise,
J'ai trois cents bœufs, là-bas dans ma prairie :
Fondeur, atc.

« Quatre cents mul's dedans mon écurie,
Cinq cents moutons dedans ma bergerie :
Fondeur, etc.

« Trois beaux vaisseaux dessus la mer jolie,
Un chargé d'or, l'autre d'argenterie :
Fondeur, etc.

« L'autre est chargé de trois bell's joli's filles,
Un' qu'est ma sœur et l'autre ma cousine :
Fondeur, etc.

« L'autre qui n' m'est rien, je crois qu'ell' s'ra ma mie,
C'est bien cela que les mariniers disent :
Fondeur, etc.

Ah! si j'étais petite alouette grise,
Je m'en irais sur la barque à ma mie :
Fondeur, etc.

Les amoureux offrent des bouquets à leur mie, en tapinois, ce sont des fleurs parlantes : réséda, souci, myrthe, myosotis, lierre, etc. On voit que les amoureux du Poitou possèdent à fond leur dictionnaire du *langage des fleurs*. Par exemple, une fillette qui aura failli, trouvera un énorme chou (les enfants y poussent) ; une coquette verra une cardonette se pavaner à sa fenêtre, puis des soleils, des chardons, etc.

La chanson de mai qui va suivre a été recueillie également en Poitou ; elle se trouve, avec quelques variantes, dans la brochure de M. Ampère : *Instructions relatives aux poésies populaires de la France*. La version de M. Ampère vient de Saint-Brieuc, et dans le vers final des deux premières strophes, on promet des *bagues d'or* et des *diamants*, générosité qui ne se remarque point dans notre version du Poitou.



Entre vous, braves gens,
Qu'avez des bœufs, des vaches,
Levez-vous d' bon matin,
Allez aux pâturages;
Ell's vous donn'ront du beurre, aussi du lait,
A l'arrivée du mois de mai.

Entre vous jeunes fill's,
Qu'avez de la volaille,
Mettez la main au nid,
N'apportez pas la paille;
Apportez-nous en dix-huit ou bien vingt,
Mais n'apportez pas les couvains.

Si voulez nous donner
Ne nous fait's pas attendre,
Nous avons encor loin :
Le point du jour avance;
Donnez-nous vit' des œufs ou de l'argent,
Et renvoyez-nous promptement.

Si n'voulez rien donner,
Donnez-nous la servante;
Le porteur de panier
Est tout prêt à la prendre;
Il n'en a point, il en voudrait pourtant
A l'arrivé' du doux printemps.

Si vous donnez des œufs,
Nous prierons pour la poule;
Si vous donnez de l'argent,
Nous prierons pour la bourse;
Nous prierons Dieu, aussi Saint-Nicolas,
Que la poule mange le renard.

En vous remerciant :
Le présent est honnête;

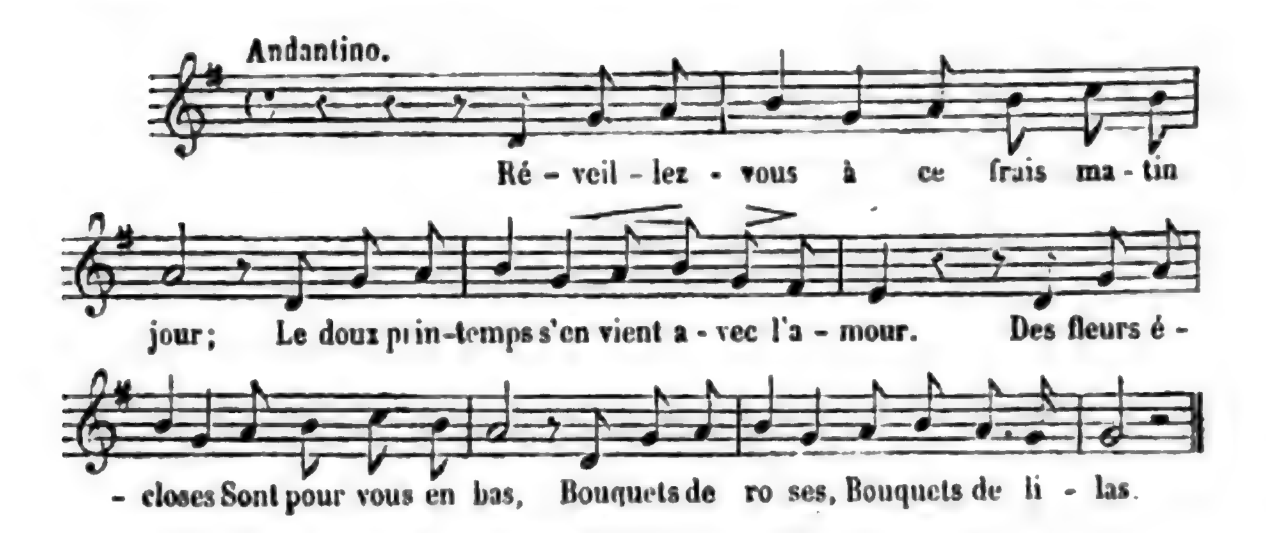
Retournez vous coucher,
Barrez port's et fenêtres;
Pour nous, j'allons toute la nuit, chantant
A l'arrivé' du doux printemps.

M. de Coussemaker, dans ses *Chants populaires des Flamands de France*, donne une chanson de mai; elle est rangée parmi les chansons morales et mystiques; en voici la première strophe :

De zoete tyden
Van het meysaizoen
Gaen ons verbliden
Door hun jeug dig groen.
Den mey van deugden
En van heyligheyd
Brengt meerder vreugden
Tot ons zœligheyd.

Le doux mois de mai va nous réjouir par sa tendre verdure. Le mai des vertus et de la sainteté nous apporte plus de bonheur et de sanctification.

L'air de cette chanson est tout gracieux; on verra sans peine que notre texte français n'est point une traduction du texte flamand.



Voici le jour, c'est trop longtemps dormir...
Réveillez-vous, le mai s'en va fleurir!
Pour vous, charmante,
Nos cœurs sont ouverts,
L'amour y chante
Ses premiers concerts.

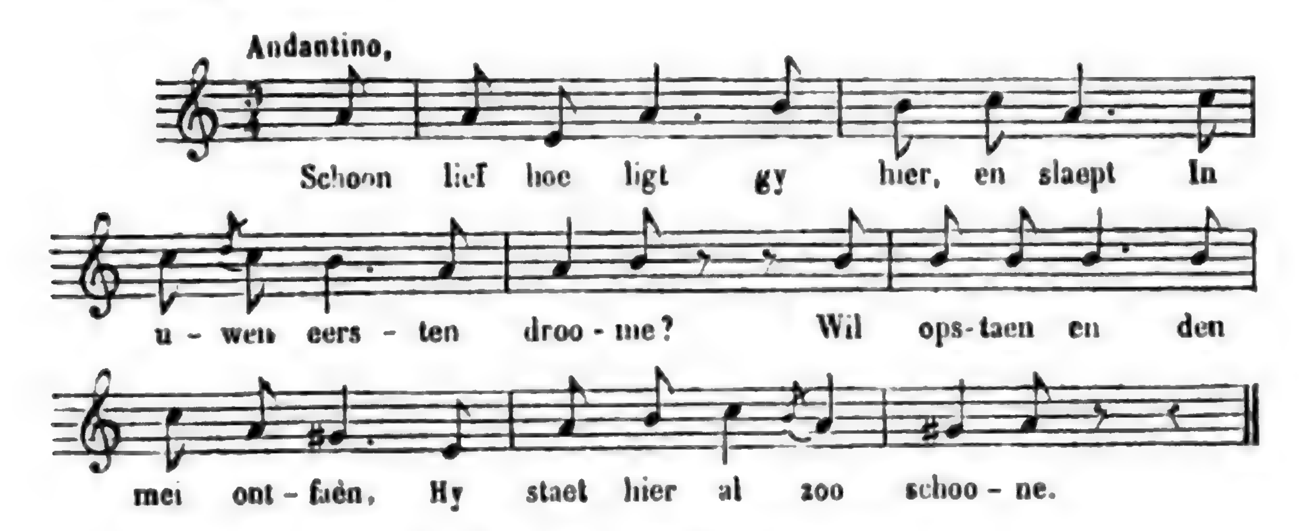
J.-F. Willems, *Recueil des anciennes chansons flamandes* (1) (il s'agit ici des Flamands de la Belgique), observe que la coutume de planter des mais n'est pas encore oubliée parmi le peuple, et qu'elle y est même toute vivace.

(1) Gand, 1848, in-8.

Cette collection de Willems renferme deux chansons de mai ; l'une débute ainsi :

> Laet ons,
> Laet ons de mey wat loven,
> Met love heeft hy bestoven
> Die hoven,
> Noort ende suut :
> Ghelÿc die rosen die staen in cruut,
> Zo neemt hy uut.

Voici la seconde :



Les Français du Canada ont aussi leurs chansons de mai :

> Derrière chez nous y a t une pomme :
> Voici le joli mois de mai,
> Qui fleurit quand y' ordonne ;
> Voici le joli mois qu'il donne,
> Voici le joli mois de mai (1).

Nous rappelerons ici que, sous François Ier, une expédition française, commandée par Jean Varazain, aborda au Canada, et en prit possession au nom du roi de France.

La fondation de Québec date de 1608, elle est due à des Français, et, quoique depuis le traité de 1763 le Canada appartienne à l'Angleterre, la colonie française y existe encore, elle est même assez nombreuse. Il ne faut donc pas s'étonner de retrouver dans ce pays lointain beaucoup de nos airs populaires ; il y en a d'autres qui ont pris naissance au Canada même, toujours en langue française. La chanson de mai suivante est tirée du recueil publié à Québec par M. Ernest Gagnon (2) :

(1) *Recueil de littérature canadienne*, publié par J. Huston Montréal, 1848-50, quatre vol. in-8.

(2) *Chansons populaires du Canada*, recueillies et publiées avec annotations par E. Gagnon, Québec, 1865 : in-8°.



Les deux mesures surmontées d'un pointillé ne se disent qu'à la seconde strophe. Les couplets de cette chanson ne varient qu'à ces mêmes deux mesures qu'on répète autant de fois que l'exigent les nouveaux versicules ajoutés :

2 Deux tourterelles.....
3 Trois rats des bois.....
4 Quatr' canards volant en l'aire.....
5 Cinq lapins grattant la terre.....
6 Six chiens courant.....
7 Sept vach's à lait......
8 Huit moutons avec leur laine.....
9 Neuf chevaux avec leurs selles.....
10 Dix veaux bien gras.....

III.

Fêtes du mois de Juin. — Feux de la Saint-Jean.

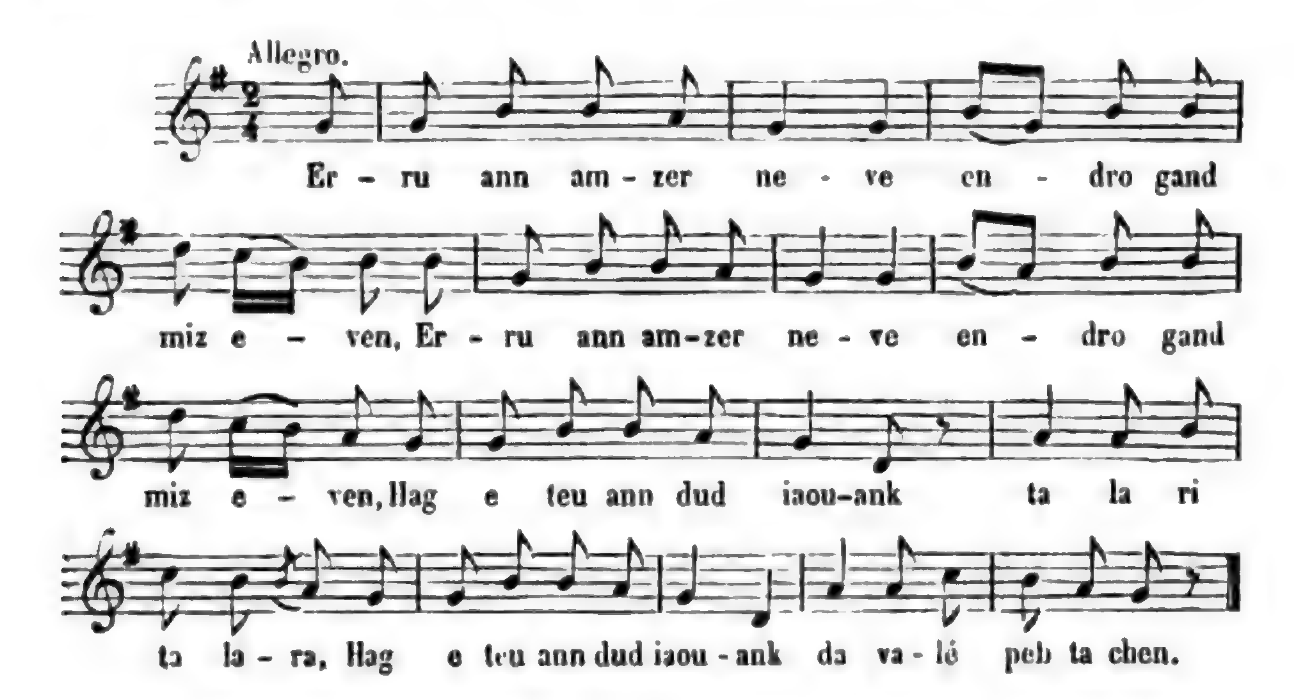
A l'époque païenne la plus reculée, celle où l'homme, ayant perdu l'idée de son créateur, se trouva livré à ses instincts matériels, il n'est point de manifestation de la nature qui ait dû frapper plus puissamment son imagination que celle du soleil :

Lumière et chaleur, images de la vie ; en opposition avec le froid et l'obscurité, images de la mort.

Les fêtes du soleil célébrées au solstice d'été, époque où l'astre-roi est le plus ardent, n'ont donc rien d'étonnant.

L'opinion que les fêtes païennes du mois de juin ont été transformées en celles de la Saint-Jean par le christianisme se trouve confirmée par les nombreuses et rigoureuses défenses des conciles, condamnant les anciens rites.

D'après M. de la Villemarqué (1), la fête du mois de juin est une des plus anciennes de la Bretagne. Elle existe encore en Cornouailles, et c'est près d'un dolmen qu'on danse et que les jeunes filles viennent déposer leurs bouquets. Un concile tenu à Nantes, en 658, interdit également ces offrandes. Le patron de la fête est un jeune homme qui porte un nœud de rubans bleu, vert et blanc à sa boutonnière ; ce sont les anciennes couleurs emblématiques des druides ; il choisit sa danseuse et ouvre le bal. A la nuit tombante, on s'en retourne par les bois et les prés, en se tenant par le petit doigt, et en répétant la chanson suivante :



TRADUCTION :

Voici le temps nouveau de retour avec le mois de juin, le temps où les jeunes gens s'en vont partout se promener ensemble. — Les fleurs sont ouvertes aujourd'hui dans les prés, et les cœurs des jeunes gens aussi, en tous les coins du monde. — Voici que les aubépines fleurissent et répandent une douce odeur, et que les petits oiseaux s'accouplent. — Venez avec moi, douce belle, vous promener dans les bois ; nous entendrons le vent frémir dans les feuilles..... Et l'eau du ruisseau murmurer entre les cailloux, et les oiseaux chanter gaiement à la cime des arbres..... chanter chacun sa chansonnette, chacun à sa manière ; ils charmeront notre esprit et réjouiront notre cœur.

Les feux de la Saint-Jean existent aussi dans certaines parties de la Bretagne. On s'y dispute avec ardeur la couronne de fleurs qui domine le feu, et l'on conserve un des tisons du foyer ; ce tison, placé près du lit entre un buis bénit et un morceau de gâteau des Rois, préserve du tonnerre, de l'incendie et de la grêle.

(1) *Chants populaires de la Bretagne*, 7e édit., 1867, p. 430.

Dans la plupart des provinces de la France, le jour de la Saint-Jean est mis à profit par les jeunes garçons pour aller demander aux habitants des fermes et des villages des œufs (1) ou des galettes, sous prétexte de recueillir des matériaux pour le feu de la Saint-Jean. Dans quelques provinces de l'Est, on chante :

Nous venons
Avec des piques, avec des sabres
Pour atteindre les œufs.
Les fleurs sont rouges de feu,
Le vin pétille hors du sein de la terre.
Donnez-nous des œufs
Pour le feu de la Saint-Jean ;
L'avoine est bien chère,
De l'avoine, de l'avoine,
Donnez-nous une bûche.

A cette chanson hétéroclite, nous préférons la suivante :

Les chên's, aussi les buissons
Ont de nouvell's chansons,
Les feuill's sont devenu's roses,
Nous chantons à plein' voix,
Donnez-nous quelque chose :
Du bois ! du bois !

En Allemagne, comme en France, on allumait le jour de la Saint-Jean, dans les églises catholiques, des cierges bénits avec lesquels on se promenait, soit dans les villes, soit autour des champs. Dans certaines localités, ces cierges étaient entourés de fleurs ou bien couverts de peintures.

D'autres fois on habillait un petit garçon ou une petite fille, en les attifant de rubans, une couronne de fleurs sur la tête ; on les promenait ainsi : c'était l'*ange de la Saint-Jean* ou le *petit saint Jean*, expression qui s'est conservée chez nous en France pour désigner un bel enfant, et se dit maintenant le plus souvent sous forme de raillerie. Il y a des villages où les garçons et même les filles sautent par-dessus le feu de la Saint-Jean, et ces tours de force, quand ils réussissent, promettent un complet bonheur à celui ou à celle qui l'a accompli. Dans les Pyrénées, le feu de la Saint-Jean s'appelle le *Haille*, et il faut le franchir neuf fois pour s'assurer de la prospérité.

Au moyen âge, certaines abbayes prétendaient avoir le privilége ex-

(1) Chez les anciens Germains, les œufs et les porcs étaient les emblèmes de la fécondité. L'œuf, qui par la chaleur s'éveille à la vie, est l'image de la terre qui se féconde au printemps.

clusif d'allumer et de bénir les feux de la Saint-Jean. Et pourtant, le concile de Constantinople, *in trullo canon* 65, censurait déjà les chrétiens qui allumaient des feux à la nouvelle lune devant leurs maisons et sautaient par dessus.

Le livre curieux sur les *Ènervés de Jumièges*, par M. Langlois (Rouen, 1838), nous fournit quelques détails curieux.

Le 23 juin, veille de la saint Jean-Baptiste, une confrérie de ce nom va prendre au hameau de Conihout le nouveau maître de cette pieuse association ; ce maître s'appelle le *Loup-Vert*. On chante l'hymne de Saint-Jean, puis, au bruit des fusillades, on va chercher le curé, qui conduit le cortége à l'église, où l'on chante Vêpres. On danse jusqu'au soir devant la maison du *Loup-Vert*. Alors s'allume le bûcher de la Saint-Jean par un jeune garçon et une jeune fille parés de fleurs. Après le *Te Deum*, on entonne une parodie de l'hymne *ut queant laxis* ; durant ce temps, le loup en costume et les confrères de même, se tenant tous par la main, tâchent d'attraper le loup désigné pour l'année suivante.

Les cantiques sont suivis de la jolie chanson profane que voici :



Que nos amoureux
Vont à l'assemblée ;
Le mien y sera,
J'en suis assurée :
Marchons, joli cœur,
La lune est levée.

Le mien y sera,
J'en suis assurée,
Il m'a apporté
Ceinture dorée :
Marchons joli cœur,
La lune est levée.

Il m'a apporté
Ceinture dorée ;
Je voudrais, ma foi,
Qu'elle fût brûlée :
Marchons, joli cœur,
La lune est levée.

Je voudrais, ma foi,
Qu'elle fût brûlée,
Et moi dans mon lit,
Avec lui couchée :
Marchons, joli cœur,
La lune est levée.

Et moi dans mon lit
Avec lui couchée,
De l'attendre ici
Je suis ennuyée :
Marchons, joli cœur.
La lune est levée.

On fait un repas bien arrosé, auquel succèdent les chants bachiques et les danses villageoises. M. Deshayes, dans son *Histoire de l'abbaye royale de Jumièges*, reproduit la narration de M. Langlois, mais en la développant.

Cette même chanson existe en Poitou, sauf quelques variantes, dont quelques unes assez importantes ; M. Jérôme Bujeaud la donne dans ses *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest :* l'air n'est plus le même, et ne vaut pas, à notre avis, celui de Jumièges.

La coutume des *feux de la Saint-Jean* est répandue dans toute la France ; en Provence, le corps municipal avec le curé se rendent sur la place pour mettre le feu au bûcher, puis ils en font trois fois le tour, suivis par la foule des assistants ; les cloches sonnent à pleine volée et le tout finit comme finissent la plupart des fêtes provençales, par une *falandoule*, dansée autour du bûcher en cette occasion. A la Ciotat, un coup de canon donne le signal pour allumer le feu ; et. pendant qu'il brûle, les jeunes gens se jettent à la mer, et s'aspergent à qui mieux mieux, pour figurer le baptême du Jourdain. A Vitrolles on va prendre un bain dans l'étang de Berre, afin de se préserver de la fièvre pendant l'année. Aux Saintes-Maries, ce sont les chevaux qu'on fait baigner pour qu'ils ne soient pas atteints de la gale.

A Aix, on donnait jadis au feu de la Saint-Jean une grande solennité, et le conseil municipal nommait un *Roi* qui présidait les divers jeux usités dans cette circonstance. Le principal amusement était appelé *bravade*, et avait été institué vers l'époque de la mort de Louis IX. On portait dans un champ près de la ville, un gros oiseau, que l'on tirait

avec des flèches : le vainqueur était proclamé roi de la fête, et c'est lui qui mettait le feu au bûcher (c'était le *Loup-Vert*, cité tout à l'heure). Ce roi de la Saint-Jean avait en Provence certains privilèges, comme d'assister à la messe du commandeur de Malte le jour de la Saint-Jean ; puis la chasse lui était permise ; il était en outre exempté du logement des gens de guerre, du droit de piquet et de celui de la taille; enfin il pouvait se parer de la médaille qu'on lui avait décernée.

A Marseille, le jour de la Saint-Jean, la confrérie des artisans élisait un roi de la *badache* (double hache) et cette cérémonie était anoncée la veille au son des cloches et des tambourins, et par un grand feu de joie.

Dans les communes qui avoisinent les montagnes, on va gravir celles-ci le jour de la Saint-Jean, pour assister au lever du soleil. Son apparition est accueillie par des cris de joie et au son des cornets qui retentissent dans les vallées, on met aussi en branle toutes les cloches (1).

Anciennement les magistrats de la ville de Paris faisaient dresser la veille de la Saint-Jean un immense bûcher, place de la Grève; le roi lui-même y mettait le feu, entouré de toute sa cour. Ce qu'il y avait de plus bizarre dans cette vieille coutume, qui remonte au moins à Louis XI, c'est qu'un panier rempli de chats et de renards était attaché au haut d'un poteau, et ces pauvres animaux étaient brûlés vifs pour le plaisir de Sa Majesté, à qui on servait ensuite une collation à l'Hôtel de Ville.

On lit dans un registre du XVIe siècle : « Payé à Lucas Pommereux, l'un des commissaires des quais de la ville de Paris, cent sous parisis, pour avoir fourny durant trois années, finies à la Saint Jean 1573, tous les chats qu'il fallait audit feu comme de coutume, et même pour avoir fourny, il y a un an, où le roy y assista, un renard, pour donner plaisir à Sa Majesté, et pour avoir fourny un grand sac de toile où estoient lesdits chats (2). »

En Lorraine, on renfermait des chats blancs dans des cages en osier qu'on plaçait sur un arbre audessus du feu de la Saint-Jean. M. Richard dans ses *Traditions populaires de la Loraine* observe que ce supplice se justifiait dans l'opinion populaire par l'idée généralement reçue, que les chats devenus vieux allaient au sabbat.

A Paris, la pratique de cette rôtisserie de chats ne fut abolie qu'à la révolution. La France, du reste, ne l'avait pas inventée, car nous lisons dans les *coutumes et traditions des provinces de France de M. A. de*

(1) *Coutumes, etc.*, de A. de Nore, déjà cité, p. 17 et suivantes.

(2) D'anciens chroniqueurs font même remonter cette coutume (à Paris) jusque sous Charles VI, où la reine Isabeau de Bavière assista à l'un de ces feux de la Saint-Jean. Cette fois-là, on brûla en même temps quelques hérétiques et grands criminels condamnés au feu.

Nore, « qu'au mois de mai, les Grecs célébraient en l'honneur de Diane, une fête que l'on nommait les *Lophries ;* et que le jour du solstice, on mettait le feu à un bûcher, auquel on avait attachée des animaux et des fruits comme offrande. Cet usage d'allumer un feu à l'époque du solstice, existait surtout chez les peuples pasteurs, et cette institution avait pour objet d'appeler la faveur du ciel sur les produits de la terre. »

Les Syriens et les Hébreux avaient aussi leur fête *de la torche* ou du *bûcher :* à l'arrivée du printemps ils dressaient des arbres devant leur temple, ils suspendaient aux branches des animaux vivants, et des offrandes précieuses d'or et d'argent ; après avoir promené leurs dieux à l'entour, ils y mettaient le feu (Boulanger, *l'antiquité dévoilée par ses usages.* (Liv. I, chap. I et liv. IV, chap. IV.)

L'abbé Huet, dans ses *Matinées sénonoises*, Paris 1789, consacre deux pages aux feux de la Saint-Jean, voici ce qu'il en dit : « Au temps le plus chaud de l'année, on allumait, il n'y a pas longtemps, des feux par toute la France. Il n'y a plus que les campagnes qui aient conservé cet usage. Dans quelques villages des environs de Sens, on ne manque pas d'allumer ce feu, la nuit qui précède la Saint-Jean.

Les charbons qui en résultent sont regardés comme un préservatif, je crois, contre l'incendie, et chacun en emporte chez soi. Le moyen de détruire cette superstition serait d'en supprimer l'occasion : mais l'ignorance et l'entêtement sont deux soutiens, garans de sa durée ; et il ne serait pas aisé de faire renoncer ces bonnes gens à une cérémonie si ancienne, qu'on ne peut fixer ni le temps ni le lieu de son établissement..... Sainte-Foix l'attribue aux réjouissances qui avaient lieu chez les Grecs et les Romains, aux publications de paix et aux nouvelles des victoires remportées sur l'ennemi. « Ces réjouissances, dit-il, étaient toujours accompagnées de sacrifices où l'on allumait de grands feux pour brûler les victimes.

Nous avons eu l'esprit de conserver les feux, sans avoir de victimes à brûler. » (Et les chats !...) On a prétendu, selon Voltaire, que c'était une très vieille coutume pour faire souvenir de l'ancien embrasement de la terre, qui en attendait un second.

J'ai lu ailleurs que ce feu était d'abord une illumination, dont la tradition remonte presque jusqu'à la prédiction qu'en a faite Jésus-Christ. Du temps de Saint-Bernard, ajoute-t-on, elle était déjà convertie en feu de joie, et ce docteur fait remarquer que cette cérémonie était si universellement pratiquée de son temps, qu'elle s'observait même chez les Turcs et les Sarrasins. L'origine que donne Gébelin, me paraît la plus vraisemblable.

Les feux de la Saint-Jean, dit-il, ont succédé aux feux sacrés allumés

à minuit, chez les Orientaux, qui figuraient par cette flamme le renouvellement de leur année. Ces feux de joie étaient accompagnés de vœux et de sacrifices pour la prospérité des peuples et des biens de la terre. On dansait autour de ce feu, et les plus agiles sautaient par dessus. En se retirant, chacun emportait un tison plus ou moins grand, et le reste était jeté au vent, pour qu'il emportât tous les malheurs, comme il emportait les cendres. Plusieurs siècles après, lorsque le solstice d'été ne fit plus l'ouverture de l'année, on continua l'usage des feux dans le même temps, par une suite de l'habitude et des idées superstitieuses qu'on y avait attachées. On trouve ces feux de la Saint-Jean en usage jusque dans le fond de la Russie. »

Il faut ajouter à la Russie, la Bohême, la Hongrie, la Moravie et presque toute l'Allemagne; même dans certains endroits on saute à cheval pardessus le bûcher, ce qui paraît peu dangereux pour le cavalier, mais les chevaux ne doivent pas s'y déterminer sans peine.

Un décret, émanant de l'abbaye princière de Murbach (Alsace) et daté du 19 décembre 1659, intime aux habitants de la ville de Guebwiller de livrer à l'échansonnerie de ladite abbaye (selon l'ancienne coutume), *les poules du carnaval et les coqs de la Saint-Jean*. Étaient exempts de cette redevance les nobles, l'intendant, le sergent, les maîtres des corporations, ceux qui avaient des chevaux ou qui faisaient les corvées avec des charrues et les femmes en couches.

Jean est un nom qui se donne souvent comme épithète malséante : *Jean des Vignes*, *Jean Logne*, etc.

> Paillards, ribaux, et rufiens qui font
> Porter aux Jans des cornes sur le front.
> (Ronsard).

On nomme *Jan* et non *Jean*, dit Bellingen, celui qui souffre les infidélités de sa femme, du nom de *Janus*, représenté avec deux visages, l'un devant, l'autre derrière, et sont comme deux têtes dans un bonnet. L'étymologie latine de juin est *junius*; quelques-uns le dérivent de Junon, comme Ovide, dans le livre V des *Fastes* :

> *Junius a nostro nomine nomen habet.*
> (C'est de notre nom que juin a pris le sien.)

D'autres, comme Macrobe, le font venir *a junioribus* (des jeunes gens), prétendant qu'il fut ainsi nommé par les Romains en l'honneur de la jeunesse (*in honorem juniorum*), c'est-à-dire de la jeunesse qui servait à la guerre; d'autres enfin de *Junius Brutus*, qui chassa les rois de Rome (1).

(1) *Philologie française*, etc., par Noël et Charpentier, Paris, 1831, 2 vol. in-8°.

IV.

Les mais, coutumes se rapportant au mois de Mai et à la Saint-Jean. — Superstitions.

La coutume de planter des *mais* (1) doit être moins ancienne que celle des *feux de la Saint-Jean*; cette dernière (abstraction faite de toute source druidique), ayant une origine d'utilité, et sa pratique pouvant bien être reportée à l'époque de l'agriculture élémentaire la plus reculée. La plantation des *mais* au contraire se présente comme une fête de simple réjouissance à l'arrivée du printemps, à l'arrivée du soleil. Quelques auteurs allemands ont néanmoins cherché à la faire dériver des anciens jours, où l'on se couronnait de fleurs aux fêtes de naissance, où l'autel du génie protecteur qu'on invoquait était également couvert de mousse et de roses, cérémonie que les premiers chrétiens auraient conservée par la plantation du *mai*, par les couronnes qu'on y attache ou qu'on met sur la tête du petit Saint-Jean; en ayant soin toutefois de mettre cette fête au jour de la naissance de Saint-Jean-Baptiste, c'est-à-dire au 24 juin.

Boulanger, dans son ouvrage l'*Antiquité dévoilée par ses usages*, en parlant de l'ancienne fête romaine d'*Anna Perenna* qui se célébrait le 15 mars, et où l'on construisait des berceaux de verdure aux bords du Tybre, indique cette fête comme origine de l'usage de planter des *mais*, et de donner des fleurs et des bouquets aux anniversaires des naissances.

En Angleterre l'origine des fêtes de mai (*may-games* ou *may-poles*) se liait à l'ancien drame religieux, aux *miracles-play's*. Cette fête éminemment populaire, avait tout un cortège chantant, en avant duquel on voyait gambader un jack ou jeannot, soit un fou-de-ville en costume officiel, c'est-à-dire avec grelots, vessie, marotte et bonnet à oreilles d'âne. Puis venaient les principaux acteurs des ballades nationales, Robin Hood, frère Tuck, Maid Marian, tous représentés (y compris la belle Marianne et ses compagnes) par de jeunes garçons vêtus comme l'exigeait leur rôle. Cette procession devait, pour ne rien laisser à désirer, offrir à l'arrière-garde plusieurs groupes, particulièrement aimés du peuple, à savoir des danseurs moresques et certains mannequins qu'on appelait *hobby-horses*, chevaux d'osier à tête de carton, que des

(1) Ce sont des arbres, généralement des sapins, dont le tronc est pelé, auxquels on n'a laissé intacte que la cime, qui est ornée de fleurs, de bandelettes de différentes couleurs, etc.

hommes cachés sous les plis de leurs longues housses faisaient marcher et caracoler (1).

Les provinces de la France n'ont pas un tel attirail dramatique aux fêtes du mois de mai ; pourtant nous en trouvons dans le midi qui s'en rapprochent, par exemple le *carri :* « Cette fête se célèbre tous les ans, le 1er mai, à Pernes et dans plusieurs autres communes du département de Vaucluse. Le *carri* est une charrette ornée de rideaux en filoselle de couleur jaune et de branches de peuplier, dans laquelle sont placés des musiciens ; un roi avec son lieutenant siègent sur le devant dans de grands fauteuils. Trente à quarante mulets sont attelés à cette charrette, ils sont pompeusement harnachés et montés par des postillons qui font claquer leurs fouets à chaque instant. Cette espèce de char est précédée d'une cavalcade nombreuse, et l'un des cavaliers porte un guidon orné des emblèmes de l'agriculture. Le cortège fait trois fois le tour de la ville, puis il en sort ; et, à un signal donné, tous les cavaliers partent au grand galop, pour se diriger vers un but où le premier qui arrive remporte le prix (2).

Par extension, pour désigner une fête, une réjouissance quelconque, on se sert quelquefois de l'expression de *planter le mai*, comme dans cette ancienne chanson de l'Avranchin, dont le refrain est :

De Paris à La Rochelle
Plantons le moy,
Plantons le moy, Madelaine,
Plantons le moy
Vous et moi.

En Lorraine, *planter le mai* ou *planter le rain* sont deux expressions synonymes. Dans le moyen-âge mettre quelqu'un en possession d'un office par le *rain*, c'était lui donner entre les mains un petit bâton blanc comme signe d'investiture de cet office (3).

La coutume de planter des *mais* existe encore dans quelques provinces de la France ; dans notre enfance, nous l'avons vu pratiquer en Alsace.

Dans le Nord on a coutume d'attacher des branches ou des fleurs à la porte ou aux fenêtres des jeunes filles dont la réputation est intacte : si cet usage est plus modeste que les réjouissances à coups de tam-tam et les affiches de la rosière de Nanterre, il n'en est que plus vrai dans sa modeste expression.

La clef du caveau a conservé la chanson :

(1) *Histoire des marionnettes*, par Ch. Magnin, Paris, 1862, deuxième édition.
(2) *Coutumes, mythes et traditions des provinces de France*, par A. de Nore.
(3) *Traditions populaires de l'ancienne Lorraine*, par M. Michaud, 1818.



Cette chanson, est de Laujon. Pour l'acception de *planter le mai*, voyez le *Dictionnaire comique* de Philibert-Joseph le Roux, tome 2, page 318.

Un usage bizarre, se rapportant au 1er mai, est celui d'Armentières, (département du Nord) où l'on jette des *nieulles* ou pains bénits aux enfants, qu'on arrose avec des pompes, tandis qu'ils les ramassent.

Il existait autrefois dans nos parlements, une cérémonie à laquelle on donnait le nom de *baillée des roses*, et dont on ignore l'origine ainsi que l'époque à laquelle elle a cessée.

Le Grand d'Aussy, dans son *Histoire de la vie privée des Français*, fait naître cette coutume au commencement du XIVe siècle, en ajoutant que les troubles de la ligue ayant interrompu les fonctions du parlement, et obligé de le transférer à Tours, on ne songea plus à la vaine cérémonie des roses, abolie dès lors. Elle avait été particulièrement en usage dans les parlements de Paris et de Toulouse. Le droit des roses se rendait par les pairs, en avril, mai et juin, lorsqu'on appelait leurs rôles. Pour cela on choisissait un jour qu'il y avait audience à la grand'chambre, et le pair qui les présentait faisait joncher de roses, de fleurs et d'herbes odoriférantes toutes les chambres du parlement.

Avant l'audience il donnait un déjeuner splendide aux présidents et aux conseillers, même aux greffiers et huissiers de la Cour, ensuite il venait dans chaque chambre, faisant porter devant lui un grand bassin d'argent rempli non seulement d'autant de bouquets d'œillets, roses et autres fleurs de soie et de fleurs naturelles qu'il y avait d'officiers, mais encore d'autant de couronnes rehaussées de ses armes ; après cet hommage, on lui donnait audience à la grand'chambre ; ensuite on disait la messe ; les hautbois jouaient, et allaient même jouer chez les présidents

pendant le dîner. Il n'y avait pas jusqu'à celui qui écrivait sous le greffier, qui n'eût son droit de roses.

Excepté nos rois et nos reines, aucun de ceux qui avaient des pairies dans le ressort du parlement n'étaient exempts de cette espèce de redevance : les rois de Navarre s'y assujettirent ; et Henri, fils d'Antoine de Bourbon et de Jeanne d'Albret, justifia au procureur général que ni lui ni ses prédécesseurs, n'avaient jamais manqué de remplir cette obligation. Des fils de France l'ont fait en 1577. Cet hommage des roses occasionna en 1545, une dispute de préséance entre le duc de Montpensier et le duc de Nevers, terminée par un arrêt du parlement, qui ordonna que le duc de Montpensier les baillerait le premier, à cause de ses deux qualités de prince et de pair.

Le parlement avait un faiseur de roses, appelé le *Rosier de la Cour*, et les pairs achetaient de lui celles dont ils faisaient leurs présents.

On présentait au parlement de Paris des roses et des couronnes de roses, et à celui de Toulouse des bouquets de roses et des chapeaux de roses. (1).

A Londres, quand on élit un nouveau lord-maire, et quand les shérifs arrivent à Guildhall, on leur offre à chacun un bouquet.

Les mainteneurs de la gaye science décernaient la violette des jeux floraux le 1er mai.

Estienne Pasquier, dans ses *Recherches de la France* nous dit aussi : « Il n'est pas qu'en quelques villes, et nommément en celle de Lagny, on n'ait voulu représenter les *jeux floraux* le jour de la Pentecôte ; car alors dès le matin le commun peuple, au lieu d'aller à l'église, va au bois cueillir des rameaux, et l'après-dînée fait une infinité d'exercices de corps plaisants, voire y a certains paysants en chemise, qui courent un jeu de prix : coustume qui fut deffendue par arrest de la Cour du parlement de Paris, moy plaidant pour les religieux, abbé et couvent de Lagny, Et afin que l'on ne pense que ce cy vienne d'une coustume moderne seulement, les anciens concils ne se plaignent d'autre choses que de telles folastries. » (Folio 308 verso.)

Henri II accorda à la corporation de la *Bazoche* le droit d'aller couper un arbre dans les forêts du domaine de la couronne, pour la cérémonie du *mai* qu'elle plantait chaque année au bas de l'escalier du palais.

Furetière nous apprend dans son dictionnaire : « Que de son temps la plantation du *may* n'était plus guère en usage qu'à la campagne et

(1) *Coutumes et traditions des provinces de France*, par A. de Nore, p. 351 et suivantes.

chez les artisans, comme maçons, mareschaux, boulangers, imprimeurs, etc. Néanmoins les clercs de la Basoche vont encore planter solennellement un *may* dans la cour du palais tous les ans, et les Orfèvres présentent à la Vierge un grand tableau qu'on appelle le *tableau de may*, qu'on attache ce jour là à la porte de l'église. »

La rose d'or était une rose que le pape avait coutume de bénir à la messe du dimanche de carême, où on chante *Lætare Jerusalem*, qu'après la messe il portait en procession, et qu'il envoyait ensuite à quelque prince souverain. Cette rose d'or était l'image de la saison des fleurs, des beaux jours du printemps et de l'été (1).

Dans beaucoup d'endroits la Saint-Jean est une époque où l'on renouvelle les baux des fermages, etc ; où se font aussi les payements échus, et enfin c'est l'époque où se louent les domestiques, les servantes. Il nous souvient de quelques bribes de couplets qui ont rapport à ces entrées en service :

> A la Saint-Jean je m'accueillis (2),
> Je m'accueillis six francs tout rond,
> La vesi, la veson,
> La veson, dondon,
> En dansant la vesi,
> Hi,
> En dansant la veson,
> Hon !

On encore les suivants, tirés de l'*ancien Bourbonnais* par Allier :

Dialogue entre deux servantes,



(1) *Explication des cérémonies de l'Eglise*, par dom Claude de Vert, deuxième édition, Paris, 1710, t. II. p. 21.

(2) *S'accueillir*. — L'ancienne signification du mot *accueil* était retraite, abri ; *s'accueillir* est donc pris ici dans le sens de s'abriter en se mettant en service. Il y a encore le sens *associer*, donner part dans quelque chose, *colligere*.

T'in sauras-tu pas mau, ma mia, ma camerada,
T'in sauras-tu pas mau, de nous véire quitta,
De nous véire n'alla?

— Ou m'in saura bin mau, ma mia, ma camerada,
Ou m'in saura bin mau, mais pura ne peux pas,
Mais pura ne peux pas.

Faut pas te chagrina, ma mia, ma camerada,
Faut pas te chagrina, toujours rire et chanta,
Et torna demora.

TRADUCTION :

Ah! voici la Saint-Jean, ma mie, ma camarade,
Ah! voici la Saint-Jean, qu'il faudra nous quitter,
Qu'il faudra nous en aller.

Ne t'en saura-t-il pas mal, ma mie, ma camarade,
Ne t'en saura-t-il pas mal de nous voir quitter,
De nous voir en aller?

Il m'en saura bien mal, ma mie, ma camarade,
Il m'en saura bien mal, mais pleurer je ne peux pas,
Mais pleurer je ne peux pas.

Faut pas te chagriner, ma mie, ma camarade,
Faut pas te chagriner, toujours rire et chanter,
Et redemeurer.

C'est dans la *Caribarye des artisans* qu'il faut chercher la chanson la plus complète sur les servantes qui changent de maîtres. L'air *de fougères sont mes gants* est sans doute bien joli, mais où le trouver? La Caribarye n'a pas d'airs notés.

Chanson consolatoire pour les servantes de Paris : sur le chant : *de fougères sont mes gants.*

Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie,

Nos maitresses sont en tourment,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Et nos maîtres ne sont contens
Que nous fassions sortie :
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

L'édict du Roy y est partant,
Ne parlons plus de la Saint-Jean.

Et la cour le vérifiant,
Nous ferions grand' folie :
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Si n'avons bien fait cy-devant,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Faisons mieux en continuant.
Nous ne serons haïes,
Ne parlons plus de la Saint-Jean.
Servantes je vous prie.

Si nous devions servir trois ans,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Cela nous ennuyroit pourtant,
La Toussaincts nous deslie,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Et lors n'ayant contentement,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Nous pourrons aller librement,
Où le gain nous convie,
Ne parlons plus de la Saint-Jean.
Servantes je vous prie.

Au lieu de nous donner bon temps,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Il faudra pleurer nos parens,
A notre departie.
Ne parlons plus de la Saint-Jean.
Servantes je vous prie.

Tout est sujet à changement,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Nous faisions si gaillardement
A ce jour chère lie,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Nos amoureus sont mal contens,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Que nous allions voir tous les ans,
J'en suis la plus marrie,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Il y en a bien plus de cent,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Qui disent s' elles prennent vent,
Qu'elles feront folie,
Ne parlons de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Pour moy j'ay fait un bon serment,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
De ne me marier de l'an,
S'il ne m'en prend envie,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Cette chanson n'est de Vathan,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Composée nouvellement,
Près de la boucherie,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Celle qui l'allait composant,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Fille est de grand entendement,
Je vous jure ma vie,
Ne parlons plus de la Saint-Jean,
Servantes je vous prie.

Caribarye des artisans, ou recueil nouveau des plus agréables chansons, etc. Paris, Boisset (vers 1644), p. 46.

La *Procession noire* d'Evreux avait lieu le 1er mai, c'était une occasion de toutes sortes d'extravagances : on jetait du son dans les yeux des passants; on faisait sauter les uns par dessus un balai, et danser les autres (1).

La *Procession verte*, supprimée au XVIIe siècle, avait lieu à Châlons : la veille de la Saint-Jean-Baptiste, le chapitre de la cathédrale se rendait en cavalcade à un endroit nommé l'*Étoile à forêt*; là, les chanoines coupaient des branches de saules qu'ils rapportaient à l'église, où ils en ornaient le maître-autel, les chapelles, les statues (2).

Nous n'en finirions pas si nous devions rapporter toutes les excentricités auxquelles on se livrait au mois de mai, en voici une pourtant assez originale, tirée des *Bigarrures et Touches du seigneur des accords*, Rouen 1616, page 50 verso : « A Dijon au mois de *may*, chacun an l'on a coustume par privilége exprès, de mener sur l'asne les maris qui battent leurs femmes, où il se fait très belle assemblée de plusieurs voisins et autres, masquez en fort brave appareil. »

La *chevauchée de l'âne* était une peine infamante qui s'infligeait déjà du temps des Grecs et des Romains. (Voyez la réédition du *recueil faict au vray de la chevauchée de l'asne*, etc. Lyon 1829, in-8o

(1) *La piété au moyen âge*, par A. de Martonne, Paris, 1855, p. 86.
(2) *Coutumes et traditions*, par A. de Nore, p. 208.

M. Monnier, dans ses *Traditions populaires comparées*, page 290, cite une décision de Jean de la Palud, abbé de Luxeuil, en faveur des dames de la Franche-Comté (1533).

....
Obtempérant à l'humile requeste,
Très louable, très douce, très honneste,
Qu'ont présentée les dames de Luxeuil,
Et que j'ai lue sans oublier mot seul,
Mentionnant de leurs grands priviléges,
Leurs franchises, justices et vrais siéges,
Dont, de long-temps, sont en possession :
C'est assavoir que l'homme marié,
Ne doit battre, sans en estre prié,
Soit droit ou tort, en cestui mois, sa femme,
Se n'en veuillent courir à gros le blasme;
Car franches sont pendant le mois de may,
Ayant pouvoir, pour oster hors des meix (maisons)
Leurs cotes, et soi baigner honnestement,
Danser, sauter, vivre joyeusement,
Ensemblement faire banquet joyeux;
Et sans congé jouer à tous les jeux;
Toutes coutumes dont longtemps ont usé.
....

D'innombrables superstitions ont de tout temps fait cortége à ce mystérieux mois de mai, et elles sont loin d'être complétement éteintes dans nos campagnes.

Saint-Jean lui-même a fini par être rangé au nombre des praticiens des sciences occultes ; J. B. Salgues, dans ses *Erreurs et préjugés*, etc. tome II, page 173, cite la singulière prose suivante sur Saint-Jean-Baptiste :

Inexhaustum fert thesaurum,
Qui de virgis fecit aurum,
Gemmas de lapidibus.

Il sut, par un art tout puissant,
En or convertir le sarment,
Et les cailloux en diamant.

Les *Évangiles des Quenouilles*, qui datent du xve siècle, nous apprennent que : « Qui behourde (1) le jour des brandons ses arbres, sache pour vray qu'ils n'auront en tout cest an ne honnines (chenilles) ne vermines. »

(1) *Behourder* provient de *behours*, corde empreinte de résine qu'on allumait et qu'on promenait sous les arbres fruitiers à la fin d'avril ou au commencement de mai. (*Glossaire roman*, de Roquefort.)

« Si une femme veult que son mari ou amy l'aime fort, elle lui doit mettre une fueille de gauguier (noyer) cueillie la nuit Saint-Jehan tandis qu'on sonne nonne, en son souler (soulier) du pied senestre (gauche) et sans faulte il l'amera moult (très) merveilleusement. »

« Femme qui desire que ses vaches donnent chascune autant de lait comme celles de ses voisines, elle doit par chascun jour son vaissel à moudre froter de bonnes herbes cueillies sur la nuit de Sainct-Jehan, tandis qu'on sonne nonne. »

« Se vous avez mari rebelle et qui ne vous vueille baillier argent à vostre besoing, prenez le premier neu d'un festu de fromment, cueilli auprès de terre la nuict Saint-Jan, tandis qu'on sonne nonne, et icellui boutez au trou du coffre au lieu de la clef, et sans faulte il s'ouvrira. »

Dans l'*aventurier Buscon* de *Quévédo y Villégas* (fin du XVIe siècle) Buscon raconte que dans la chambre de sa mère : « Le plancher estoit tout garny de figures de cire, de verraine, de fougère, et d'autres herbes de la veille Saint-Jean, dont elle faisoit d'estranges compositions. » (Traduction du sieur de la Geneste; Rouen, 1645).

Comme il y avait dans l'ancien calendrier plusieurs fêtes de la Saint-Jean, on les désignait par les différents proverbes rapportés par Béroalde de Verville dans son *Moyen de parvenir :* « Il y a la Saint-Jean qu'on fauche, la Saint-Jean qu'on tond, la Saint-Jean qu'on bat, et la Saint-Jean qu'on chauffe.

D'autres superstitions consistaient par exemple : A cueillir certaines herbes la veille ou le jour de la Saint-Jean, à les suspendre dans les écuries, c'était un talisman pour protéger les animaux contre les enchantements.

Cette superstition est déjà mentionnée dans Festus, Denis d'Halicarnasse et Athénée. Les Romains purifiaient les étables des moutons et les écuries avec du souffre, ou avec la fumée de feuilles de laurier. Cela se pratiquait à la fin d'avril, lors des fêtes de *Palilia*, la déesse des bergers. Le soir on allumait de grands feux de paille, et les bergers sautaient par dessus.

A ne pas se marier au mois de mai, coutume qui remonte aux Romains :

Majo mense malas nubere vulgus ait.
Noces de mai, noces mortelles.
Liv. V des *Fastes* d'Ovide.

Ce proverbe se retrouve dans le *Calendrier des bons laboureurs* pour 1618 :

Si le commun peuple dit vray,
La mauvaise s'espouse en may.

Autres recommandations populaires : Manger avant de se mettre au lit une pomme de rainette, cueillie au lever de la lune le jour de la Saint-Jean-Baptiste, pour faire de beaux rêves. Recueillir la cendre du bûcher de la Saint-Jean ou en conserver une bûche pour se préserver de la foudre. Se rouler le jour de la Saint-Jean dans la rosée, pour la guérison des maladies de la peau ; en Saintonge ce bain de rosée doit vous faire aimer de celle qui possède votre cœur ; cela s'appelle *prendre l'aiguail de mai*. Se nettoyer les dents avec de l'aïl et y passer une pièce d'or avant d'assister à la plantation du mai, pour bien se porter le reste de l'année.

En Vendée les paysans plantent une tige d'aubépine en fleurs sur leur fumier, le 1er mai, afin que le blé en grenier ne germe pas. Si une poule couve le jour de la Saint-Jean, il faut la mettre hors la maison, sans cela il vous arriverait malheur.

Certaines herbes cueillies en mai, devaient aussi guérir le *mal Saint-Jean, morbus solstitialis, morbus herculeus* ; ces noms lui viennent de ce qu'à l'époque de la fête de Saint-Jean du solstice d'été, le soleil est arrivé au plus *haut* point du zodiaque, et ne fait plus que descendre et tomber de haut en bas, jusqu'à la fête de la Saint-Jean du solstice d'hiver, qui le guérit de sa chute, et le fait remonter au ciel (1).

Cette herbe de la Saint-Jean était l'armoise, d'après Passerat :

Armoise, herbe saint-jean, tu portes bon encontre.

Une coutume assez poétique était celle des femmes du Croisic, qui allaient le 1er mai, avec un bouquet de fleurs, crier à la mer :

Goëlans, Goëlans,
Ramenez-nous nos maris,
Ramenez-nous nos amants.

Ajoutons à cela que les fleurs cueillies le jour de la Saint-Jean ne se flétrissent jamais.

« Les Basques mettent la veille de la fête de la Saint-Jean une pierre au milieu des feux que l'on a allumés; elle sert de prie-dieu au bienheureux, qui passe dans tous les lieux où l'on en a fait en son honneur. Le lendemain matin on y trouve ordinairement des cheveux qu'il y a laissés, et que l'on conserve comme des reliques. » (2).

Je vous prends sans vert, autre coutume du mois de mai : « Dans les XIIIe XIVe et XVe siècles, il fallait, pendant les premiers jours du mois de mai, porter sur soi une branche ou un feuillage, en un mot quelque

(1) *Les XXIII manières de villains*, pièce du XIIIe siècle, publiée par A. Jubinal, 1834.
(2) *Le pays basque*, par Francisque Michel, Paris, 1857, p. 153.

verdure ; sans quoi on s'exposait à recevoir un seau d'eau sur la tête. Celui qui le jetait, disait en même temps : *Je vous prends sans vert*. Dans la suite, comme l'ablution rendait le jeu sérieux, on le remplaça par d'autres peines moins fortes. » (1).

Le diable me prendrait sans vert, s'il me rencontrait sans dés.
Rabelais.

Cette coutume se pratiquait aussi entre gens de qualité, mais on n'était sujet qu'à une amende, ce qu'on appelle de nos jours une *philippine* (2).

La Fontaine a mis dans sa pièce : *Je vous prends sans vert*, ces jolis couplets :

Tout renouvelle
Dans ce beau mois,
La plus cruelle
Respire un choix :
Fière fillette,
Timide amant,
A la rangette
L'amour les prend,
Dans une plaine,
Sous un couvert,
L'un sans mitaine ,
L'autre *sans vert*.

Nous avons cherché en vain l'origine de *je vous prends sans vert* ; sa signification ne se trouve élucidée nulle part, à notre connaissance.

Ce n'est certes pas à l'ancienne coutume du *bonnet vert* qu'on faisait porter aux banqueroutiers et aux mauvais débiteurs qu'il faut l'emprunter, coutume qui existait encore du temps de Boileau :

Et que d'un bonnet vert le salutaire affront
Flétrisse les lauriers qui lui couvrent le front.
Boileau, satire I.

Le droit de pâture qui s'appelait anciennement *droit de vert* aurait-il donné naissance à *je vous prends sans vert* ? En admettant l'infraction d'un serf ou d'un manant, surpris à faire paître ses bêtes sur une terre seigneuriale.

(1) *Matinées sénonoises*, par l'abbé Tuet, Paris et Sens, 1789, p. 110.
(2) Voyez, pour plus de détails, le *Dictionnaire des proverbes*, par J. Panckoucke, Paris, 1749, p. 408.

54e SÉANCE.

26 DÉCEMBRE 1868.

SOMMAIRE :

1. Méditation. — Quintette pour violon, violoncelle, harpe, contrebasse et orgue, par M. A. Deslandres, exécuté par MM. Violet, Rabaud, Prumier, J. Deslandres et l'Auteur.
2. Fêtes et chansons populaires du printemps et de l'été (2e partie), lecture par M. J.-B. Wekerlin (voyez page 168). Les exemples chantés par Mmes Ernest Bertrand et Barthe Banderali.
3. L'utile et l'agréable dans les sciences et les beaux-arts, lecture par M. Magner.
4. Deuxième méditation. — Sextuor par M. A. Deslandres, exécuté par MM. Mohr, Violet, Rabaud, Prumier, J. Deslandres et l'Auteur.

UTILE, AGRÉABLE DANS LES SCIENCES ET LES BEAUX-ARTS,

DISSERTATION ARTISTIQUE PAR M. E. MAGNER.

Quelle est la définition du mot *utile?* — C'est : ce qui produit un bénéfice, un profit quelconque. — La définition du mot *agréable* est : ce qui plaît. Mais le sens de ces mots est susceptible de longues explications.

D'abord, entend-on par utile seulement ce qui rapporte un profit nécessaire, indispensable? Alors la civilisation aurait arrangé les choses de manière à ce que l'homme fût entouré presque toujours d'inutilités. Évidemment ce n'est pas là tout ce que l'on entend. Utile doit donc signifier, dans toute l'extension du mot : *tout* ce qui produit pour la société une somme quelconque de bien-être. Et encore cette utilité n'est-elle souvent que relative; car ce qui est utile pour un individu, un pays, peut ne pas l'être pour un autre, et peut même lui être nuisible; ce qui n'était pas utile pour une époque le devient pour une autre. Il en est de même pour la signification du mot agréable. Ce qui plaît aux uns peut déplaire aux autres; mais, dans bien des circonstances, agréable est tellement adhérent à utile, qu'ils ne font plus qu'un

C'est l'*utile dulci* d'Horace : l'utile joint à l'agréable; si l'on veut, en d'autres termes, la science unie à l'art et ne faisant qu'un ; car, dans les sciences, il y a la partie artistique, de même que, dans les beaux-arts, il y a la partie scientifique. Pourquoi donc, alors, veut-on mettre une si grande distance entre ces deux mots qui, si souvent, marchent forcément ensemble? Pourquoi a-t-on voulu établir une prééminence telle, que l'un semble le très-humble serviteur de l'autre? — Pourquoi? Parce que cette pensée : *errare humanum est*, sera probablement vraie de toute éternité. Hélas! oui : l'homme est sujet à l'erreur ; il se crée de fausses idées, qui bientôt passent pour des vérités que des siècles ne peuvent souvent détruire. Pendant bien longtemps, la science avait enseigné que le soleil tournait autour de la terre, que de peines n'a-t-il pas fallu, malgré l'évidence, pour faire admettre le contraire? Et combien d'autres erreurs ont existé, ou sont encore à rectifier! — C'est quelquefois ce qui arrive pour le sens des mots *utile*, *agréable*. Ainsi, l'on a conservé l'épithète d'*utile* à des études dont l'importance supérieure a pu être réelle à une époque, mais qui est très-contestée aujourd'hui, tandis qu'il semble que l'on ait affecté d'appeler seulement *agréable* l'étude des beaux-arts en général, et surtout la Musique, dont on ne veut pas voir l'utilité incontestable; et cependant on a cité bien souvent la puissance de ses effets directs, soit sur les masses populaires, soit dans les hôpitaux, etc.; mais on ignore beaucoup de cas particuliers où son utilité a été incontestable, où même elle a produit des cures médicales vraiment miraculeuses.

Il n'est pas nécessaire d'aller rechercher des faits dans l'antiquité; nous en avons assez dans nos temps modernes d'une notoriété incontestable, qui nous prouvent l'utilité de la musique par ses effets physiques et moraux.

On prétend que la musique change avec la mode: erreur. Elle est comme la peinture, la littérature et même certaines sciences. La forme change, mais non le fond. Aujourd'hui, nous serions sans doute difficilement émus par les chants inspirés de David, parce que les formes musicales sont différentes, et que nous avons d'autres habitudes auditives qui nécessitent, pour éveiller nos sensations, d'autres successions sonores; mais le fond musical proprement dit n'a pas changé, c'est-à-dire que les effets de la musique sont toujours produits par une agrégation sonore quelconque, subordonnée à l'éducation musicale du moment; et, dans tous les temps, quelle qu'ait été ou sera la forme musicale du siècle, la créature humaine ou même animale n'a pu et ne pourra se soustraire à la puissance magnétique du son. Nous sommes enveloppés par les ondes sonores qui nous communi-

quent leur fluide, et nous font éprouver, suivant notre tempérament, tantôt des sensations tout ordinaires, tantôt des douceurs ineffables, tantôt des transports exaltés. Voilà le fond de la musique, et, dans tous les siècles, on voit se reproduire à peu près les mêmes effets; les moyens seuls changent. — Eh! n'en est-il pas de même pour certaines sciences? Cependant, et, avec raison, l'on ne conteste pas leur utilité, tandis que souvent l'on entend dire que les beaux-arts sont un luxe superflu, *inutile*. Or, qu'est-ce qui est utile? —Tout. — Qu'est-ce qui est inutile? — Rien; même souvent ce qui pourrait être nuisible, car on parvient à l'utiliser. Tout est utile, puisque rien n'est perdu sur terre, et que chaque partie concourt pour le grand tout. Ce tout c'est le bonheur général de l'humanité. Eh! bien, est-ce que les beaux-arts ne contribuent pas au bonheur général!..... — Mais, dira-t-on, l'étude des sciences est reconnue plus utile, donc il faut s'en occuper de préférence.

En admettant cette supériorité, serait-ce un motif suffisant pour sacrifier les beaux-arts, comme on le fait, surtout dans les établissements de garçons? Car ce n'est pas sérieusement sans doute et de bonne foi, que l'on prétend s'en occuper, en donnant une heure et demie environ par semaine à l'étude du dessin, de la musique vocale ou instrumentale. Si l'on ne passait que ce temps à l'étude des mathématiques, du grec ou du latin, serait-on bien savant, même au bout de huit ou dix ans? Et puis, est-il bien établi, sans conteste, que cette utilité *supérieure* des sciences ait été reconnue de tout temps? Nous savons au contraire que, dans l'antiquité la plus reculée, ce sont les arts qui, unis aux sciences, ont commencé la civilisation. Ainsi, pour ne citer qu'Horace, il dit, en parlant des premiers temps de la Grèce: *Silvestres homines..... deterruit Orpheus*; Orphée entraînait les hommes encore sauvages hors de leurs forêts. *Dictus et Amphion... saxa movere sono testudinis*; Amphion faisait mouvoir les pierres au son de sa lyre, etc., Quel que soit le sens que l'on veuille donner à ces mots, il n'en reste pas moins positif que déjà, dès cette époque primitive, les arts jouaient le plus grand rôle. Ces législateurs, civilisateurs, poëtes-musiciens, ne trouvaient pas suffisant de donner simplement de vive-voix leurs lois, leurs préceptes à ces peuples sauvages, ils leur inculquaient bien mieux leurs enseignements en les chantant, accompagnés ou non par un instrument; et la force du rhythme musical devait agir puissamment sur ces organisations incultes. C'est ainsi que, plus tard, Homère et les rhapsodes chantaient leurs épopées. Bien plus tard encore, au moyen âge, les trouvères allaient chantant les exploits des paladins morts en Terre-Sainte. — C'est par les arts que l'on a toujours captivé les masses.

parce que ce sont les arts qui frappent le plus vivement l'imagination, et que, pour être sentis, seulement jusqu'à un certain degré, il n'est pas besoin de les avoir étudiés. Les masses ne les analysent point, mais elles en ressentent les vives impressions. Aussi voit-on, à toutes les époques, pendant les troubles, les calamités publiques, les populations rechercher avidement la distraction des arts. Les Romains ne demandaient que du pain et un spectacle quelconque, pourvu que leur avidité d'émotion fût satisfaite. Le peuple s'inquiète bien vraiment des sciences! C'est trop au-dessus de la portée de son intelligence, qui n'a pas été développée; et, plus il est malheureux, plus il court après même un semblant de plaisir. Eh! n'est-ce pas bien naturel? On a beau dire à l'homme qu'il est né pour souffrir, il ne peut pas, il ne veut pas s'y résigner; surtout lorsque, né dans une classe inférieure, il voit autour de lui tant d'individus qui, par leur position sociale, démentent, au moins en apparence, ce qu'on lui a répété si souvent inutilement. Pourquoi, se dit-il, n'aurais-je pas aussi ma part de jouissances dans ce monde? — Eh bien! où la trouvera-t-il sa petite part de bonheur? Dans l'utile ou l'agréable? dans les sciences ou dans les arts? Ce pauvre agréable que l'on recherche toujours et que, malgré cela, l'on semble vouloir à toute force reléguer au second plan, ne remonte-t-il pas au premier par une force contraire bien supérieure? — Mais il en serait bien autrement encore si, le système général d'instruction changeant, on arrivait à mettre de niveau l'étude des sciences et l'étude de la musique, comme le voulait Charlemagne; car alors, chacun ayant pu suffisamment approfondir les causes des jouissances naguère cachées, l'analyse en rendrait l'effet bien plus sensible pour tous, parce que rien ne passerait inaperçu.

Malheureusement, trop souvent ceux qui se sont profondément occupés des sciences, surtout des sciences exactes, ne voient rien autre, et trouvent que les beaux-arts sont parfaitement inutiles et même nuisibles, comme amollissant le caractère, ou comme temps perdu; ils professent pour eux un dédain très-marqué, et les belles-lettres n'ont guère plus d'importance à leurs yeux. L'aveugle nie la lumière qu'il n'a jamais vue, et le savant en *us* ou en *X* nie les beaux-arts dont il n'a jamais ressenti les effets.

On ignore beaucoup trop, en France, qu'il y a en musique la partie profonde, scientifique; qu'elle est non-seulement un art, mais aussi une science, basée sur les lois physiques qui régissent l'univers; et si, dans les contrées du nord, on délivre des diplômes de docteur en musique, c'est qu'on la met au niveau des sciences.

De tout temps on a reconnu l'effet *moralisateur* de la musique. Dans

notre siècle, depuis 1830 surtout, non-seulement on en a parlé beaucoup, mais on a aussi cherché les moyens de vulgariser l'art dans les masses, pour les moraliser facilement, et l'on a créé les Orphéons. Quoique le moyen soit incontestablement bon en lui-même, est-ce bien ainsi qu'il devait être appliqué? Le remède guérit-il bien le mal?

Il y a quelques années, dans un journal, je parlais avec détails de l'avantage des réunions musicales en petit comité, en famille, et je passais légèrement sur les orphéons. C'est que, dès cette époque, je doutais des grands résultats qu'on en attendait; et je ne m'étais pas trompé, puisque je vois encore bien peu de musiciens-lecteurs dans cette multitude, et déjà, cependant, ce grand feu commence à s'éteindre. On n'a pas pensé, au début, que, tout en offrant à l'homme une noble distraction à ses travaux, il fallait lui procurer un avantage réel en le formant véritablement musicien, c'est-à-dire capable de lire sa partie correctement à première vue. Ensuite on n'a pas vu que, par le fait même de ce nouvel attrait pour l'homme, on isolait encore plus la femme, à laquelle cependant on cherche aussi à faire une véritable position sociale. — En général, pour ses travaux, l'homme est hors de chez lui toute la journée, et, quand il rentre le soir, au lieu de l'engager à rester au milieu des siens, on l'excite encore à sortir.

Il faut donc que la femme soit condamnée à passer sa vie enfermée, occupée seulement des soins du ménage et de ses enfants! Et, quand ces devoirs-là seront remplis, que fera-t-elle, pendant que son mari se distraira de son côté? Défendra-t-on aussi à cette pauvre femme de penser à sa triste position!... — Ce n'est pas la femme qui fait les lois, et il faut convenir qu'elles lui sont souvent peu favorables!

Au lieu de commencer par l'homme, n'aurait-il pas mieux valu commencer par la femme? Si, d'abord, on avait enseigné *réellement* la musique aux enfants, aux jeunes filles dans les écoles, plus tard, devenues femmes, elles auraient possédé un charme de plus pour retenir à la maison leurs maris, qui n'en avaient pas l'habitude, et qui ne la prennent pas davantage depuis ces réunions extérieures. Oui, il fallait éveiller en eux le désir de l'intérieur, de la réunion de famille, et ce n'est que par la femme que l'on y parviendra; mais il faut que, de son côté, elle sache par son caractère et ses qualités attractives, retenir l'homme près d'elle. Dans cette époque de transition pour toutes choses, époque spécialement portée au commerce et à l'industrie, qui ne laisse plus aux jeunes gens le temps de s'occuper des beaux-arts, c'est la femme seule qui peut empêcher la chute de la musique, chute imminente, malgré son extension apparente. C'est chez la femme qu'elle ira se réfugier; et, pour plaire à la femme qui lui aura conservé cet art si

expressif, si puissant, l'homme ne finira-t-il point par trouver les moyens d'en faire une étude, non-plus légère et superficielle, mais profonde et durable? — Oui, la musique au foyer domestique, quelquefois avec l'adjonction d'une ou deux familles ; de temps en temps des assemblées orphéoniques dont feraient partie les femmes, les hommes et les enfants ; et, pour les grandes solennités nationales, appel à toutes les sociétés, mais chacune dans sa localité.

Ceci, qui pourrait bien se réaliser, n'est pas une utopie, et apporterait nécessairement une amélioration. Mais voici, toujours en faveur des beaux-arts, une autre idée qui a été émise publiquement en Belgique il y a peu de temps. M. Tempels, magistrat de Bruxelles, a prononcé un discours sur l'instruction populaire. Il a dit, entre autres choses, que la première éducation devait commencer par le dessin et la musique, comme étant la base de tout enseignement. Le dessin, préparant à la lecture et à l'écriture, la musique initiant aux mathématiques par l'exactitude rhythmique et la division régulière des différentes durées. — Il est probable que cette idée a dû faire naître bien des réflexions !

Faut-il déduire de tout ce qui vient d'être dit que les beaux-arts doivent avoir le pas sur les sciences? — Non, car certaines sciences sont indispensables au bien-être social ; et, quoique les classes populaires ne soient pas en état de les apprécier, ces sciences n'en répandent pas moins leurs bienfaits sur l'humanité. De même, par un jour sombre, bien que nous ne voyions pas briller le soleil, voilé par d'épais nuages, il n'en est pas moins toujours au haut des cieux, réchauffant l'atmosphère de sa bienfaisante chaleur.

Que faire donc? — Tout simplement et en toute justice, laisser à chaque partie son importance ; ne pas faire subsister l'une au détriment de l'autre ; par là empêcher la décadence vers laquelle nous marchons, et qui plongerait l'intelligence dans un affreux matérialisme ; car la chute des belles-lettres et des beaux-arts c'est l'anéantissement de l'idéal, vers lequel, bon gré, malgré, notre âme aspire toujours. — Il faut mener de front les uns et les autres, afin que, à un moment donné, chacun puisse choisir, à sa volonté, la carrière vers laquelle il se sentira entraîné par une vocation naturelle ; et, s'il se donne aux sciences ou aux lettres, l'étude qu'il aura faite des beaux-arts, qu'il cultivera toujours, lui servira à le distraire de ses travaux plus importants pour lui ; et ce délassement, seulement *agréable* en apparence, ne lui sera-t-il pas *utile* en réalité?

Enfin, d'après ce qui précède, puisque la musique est une science, on pourrait, sans pédantisme, confirmer cette assertion en établissant ce

syllogisme : toute science qui tend au bonheur, au bien-être de l'humanité est *utile*; la musique étant une science qui remplit ces conditions, la musique est *utile*.

Eh bien! donc, si la conclusion est juste, vous tous qui êtes préposés à l'éducation de la jeunesse, recevez chez vous la musique, non plus comme une étrangère importune, mais comme une véritable sœur; faites-lui sa bonne part de soleil; accordez-lui franchement le droit de cité, de bourgeoisie dans les établissements d'instruction; et, quand elle vous aura été utile pour rehausser l'éclat de vos grandes solennités, ne la reléguez pas honteusement dans un coin; ne vous contentez pas de la faire figurer pour la forme sur les programmes des études; qu'on lui donne le temps suffisant pour être réellement enseignée et étudiée par de bonnes méthodes, et bientôt la France n'aura plus rien à envier à l'Allemagne, qui ne doit sa haute position musicale qu'à l'importance que, depuis bien longtemps, elle a donnée à la musique, en fondant partout, pour la jeunesse, de sérieuses institutions.

SÉANCE ANNUELLE (34 BIS).

30 JANVIER 1869.

SOMMAIRE :

1. Notice nécrologique sur Léon Kreutzer, par M. Elwart.
2. Notice nécrologique sur Rossini, par M. F. Clément.
3. Rapport pour l'année 1868, présenté à l'Assemblée générale, au nom du Comité, par M. Eugène Ortolan, Secrétaire.
4. Élection de six membres du Comité, en remplacement de MM. Reber, A. Thomas, Vogel, Wolff et Eugène Ortolan, membres sortants rééligibles, et de M. Dancla, démissionnaire.

NOTICE NÉCROLOGIQUE SUR LÉON KREUTZER,

PAR A. ELWART.

L'année 1868 marquera dans les annales funèbres du XIXe siècle et, pour sa part, la Société des compositeurs aura été cruellement éprouvée.

Deux de ses membres sont descendus dans la tombe : Le premier frappé par la mort était l'artiste modeste et aimé dont je vais vous retracer la vie toute de travail et d'abnégation. Le second, dont le grand nom nous prêtait un reflet de sa gloire, Rossini, a clos la liste fatale des artistes qui nous ont quittés pour toujours.

Le milieu dans lequel vit un artiste exerce sur lui presque toujours une influence plus ou moins directe; et Léon Kreutzer, eut le bonheur de naître dans le sein d'une famille dont le nom était illustre au théâtre et au Conservatoire. Notre ami naquit à Paris le 23 septembre 1817. Son père, Auguste Kreutzer était le frère du célèbre Rodolphe l'un des fondateurs d'une belle école de violon en France, et virtuose lui-même il donna au monde, musical actuel Massard l'excellent professeur, et Leudet, le brillant violon solo de l'Opéra-Impérial.

Aimant le travail et la retraite, Léon Kreutzer fit de bonnes études littéraires; mais l'amour de l'art musical élevé donnant un aliment à ses pensées poétiques, l'abrita tout entier; et, sans renoncer au doux commerce qu'il avait avec Horace et Virgile il demanda aux œuvres didactiques de Rameau, d'Albrechtsberger, de Fétis et de Reicha le grand secret de l'art d'écrire; dans la suite, MM. Flèche et Benoist furent ses guides.

Doué de l'esprit d'analyse; ferme de caractère; et, par sa position de fortune, n'ayant à ménager que la vérité, Léon Kreutzer possédait toutes les qualités qui constituent un véritable critique. Sa plume savante et élégante tout à la fois, lui ouvrit les colonnes des journaux de musique les plus répandus et les plus estimés.

La grande presse parisienne le compta également parmi ses rédacteurs les plus renommés. Il fit le feuilleton mensuel de *la Quotidienne*, qui, par sa fusion avec d'autres feuilles de sa couleur, se transforma en *l'Union ;* et pendant plus de quinze ans, il suivit le mouvement musical en consignant chaque semaine les succès des uns et les chutes des autres; mais il savait tendre une main généreuse aux vaincus et il les relevait par de nobles et fécondes paroles.

Léon Kreutzer avait une vocation très-prononcée pour ce que les gens du monde appellent la *musique sérieuse* et les artistes ignorants la *musique savante*. Dédaignant les formules toutes faites et fatalement obligatoires à la scène lyrique, et mettant sa pensée au-dessus de la forme convenue, il préféra donner tous ses soins à l'étude du genre symphonique et, sous ce rapport, son œuvre occupera une place importante dans la bibliothèque des vrais amis de l'art de Beethoven, lorsque, par les soins pieux de sa digne compagne, ses nombreux manuscrits seront publiés.

Malgré sa préférance pour le genre instrumental, Léon Kreutzer avait l'esprit fantaisiste, mais l'espèce de cercle de Popilius, dans lequel la mélodie pure est enfermée, gênait son imagination indépendante.

C'est en entendant un quatuor de lui pour quatre flûtes, que nous avons compris tout ce qu'il y avait d'imprévu et de fantaisiste dans son style.

Les quatuors pour instruments à cordes ont été traités par Léon Kreutzer avec une grande sûreté de main, et une originalité pleine de charme.

Léon Kreutzer, qui portait un grand intérêt à la vulgarisation de la musique dans les rangs inférieurs de la société, avait beaucoup de sympathie pour l'institution orphéonique ; et, au grand concours du 6 septembre 1863, qui eut lieu à Rouen, on chanta, dans la division d'excellence, un chœur de sa composition dont *Christophe-Colomb* est le héros. D'une modestie presque blâmable Léon Kreutzer ne voulut pas être nommé sur la partition de ce chœur qui renfermait de beaux effets harmoniques. Mais faut-il l'avouer? Le souffle symphonique avait *passé par là.* L'un des grands succès de Léon Kreutzer a été son *concerto symphonique* pour piano. Vaste composition dans laquelle le clavier, nouveau Neptune commande aux flots sonores, en leur disant souvent son *Quos ego* virgilien.

Notre ami n'a jamais abordé la scène lyrique, cette terre promise des jeunes compositeurs, sur laquelle la plupart d'entre eux, comme Moïse, n'ont jamais pu poser un pied vainqueur; mais, dans un genre plus difficile peut-être, il a écrit deux symphonies, une messe à huit voix divisées en deux chœurs avec accompagnement d'orchestre. Comme Rossini, Léon Kreutzer aura fait quelque temps avant sa mort son testament d'artiste et de chrétien.

Cette œuvre a été exécutée à l'église de la Trinité, au bénéfice de la caisse de secours des artistes musiciens, quelle plus belle sanction que celle de la charité !

C'est à l'amitié sincère que Léon Kreutzer savait faire naître dans le cœur de tous ceux qui ont pu le connaître ainsi que nous, qu'il faut attribuer les larmes qui ont coulé à ses modestes obsèques.

Léon Kreutzer avait des mœurs douces et, quoique sa pensée fût souvent comme étrangère à ce qui se passait autour de lui, même dans la plus charmante intimité, il savait, à l'occasion, obliger de toutes les manières les artistes qu'il estimait.

Parmi ces derniers nous citerons : Hector Berlioz, Adolphe Sax, Franc Listz, Benoist son maître qu'il aimait et respectait comme un

second père ; Lambert Massard, son frère d'adoption, Schuloff, Vieuxtemps, Damcke, qu'il a fait en quelque sorte, son exécuteur testamentaire musical.

Sa physionomie ouverte, et son franc sourire étaient, même après la quarantaine, ceux d'un enfant. Son œil avait de la profondeur, son front était haut, noble indice de sa descendance germanique. Mais, il avait une agitation nerveuse qui l'obligeait malgré lui à fuir les réunions dites publiques, où chaque auditeur semble être parqué dans une stalle pour y subir souvent, le supplice de Tantale, lorsque l'œuvre exécutée n'est pas dans goût.

Léon Kreutzer devait naturellement aimer les voyages et les déplacements qu'ils accasionnent. L'Allemagne, patrie de la symphonie, reçut souvent sa visite ; et nous nous rappelons qu'en 1845, au festival donné à Bonn a l'occasion de l'érection de la statue de Beethoven, il figura avec distinction parmi la petite colonie française qui, pendant huit jours, avait été porter ses pénates sur les bords du Rhin.

Mais là, comme à Paris, comme partout ailleurs, Léon Kreutzer ne pouvait rester à la place désignée. Il fallait qu'il changeât de lieu et, comme j'étais son voisin de stalle, j'entamai avec lui une discussion scientifique sur la fameuse tenue supérieure de l'*andante* de la symphonie en *ut mineur* qu'on allait exécuter. Léon Kreutzer était bien mon voisin, mais sa stalle était sur le banc auquel je tournais le dos, de sorte que, le croyant toujours derrière moi je continuais ma dissertation sur ladite pédale supérieure, lorsqu'en levant les yeux je le vis, devinez où? Au bout de la salle à la porte de la *Restauration* (lisez traiteur), où il fumait bravement un cigarre en dégustant un verre de vin du Rhin !

Atteint depuis deux ans d'une maladie du foie, notre cher regretté était allé à Vichy avec Mme Kreutzer, pour y rétablir sa santé gravement compromise.

Mais, malgré les soins les plus intelligents et les plus dévoués, il a succombé le 7 octobre dernier dans toute la force de l'âge.

Son corps, rapporté à Paris comme un précieux dépôt, a été inhumé sans bruit, sans ostentation, ainsi que je l'ai pressenti plus haut.

Quelques rares amis, à la tête desquels était M. Lambert Massard, l'ont accompagné à sa dernière demeure, et moi, Messieurs, qui, en 1832, avais été chargé, au nom des élèves de son père, de lui adresser des paroles d'adieu, j'étais bien loin de me douter alors, en voyant Léon Kreutzer verser de pieuses et touchantes larmes, que trente-sept ans plus tard, je viendrais entretenir votre attentive et sympathique société sur le dernier rejeton d'une famille qui, comme celle de Joseph Vernet, aura

compté plus d'une génération parmi les grands artistes dont le caractère autant que les œuvres ont contribué à la gloire de notre belle France.

M. Félix Clément, invité par le Comité à exprimer les sentiments de tristesse et de regrets que lui a causés la mort de Rossini, a donné lecture de la notice suivante :

MESSIEURS ET CHERS CONFRÈRES,

Nous devons un tribut particulier de regrets et d'hommages à l'homme de génie dont la France, l'Italie, le monde entier déplorent la perte.

M. Rossini faisait partie de notre Société et avait témoigné le désir d'en être un simple membre. A l'admiration que nous professions pour ses œuvres se joignait l'affection pour sa personne, et il n'en est pas un seul parmi nous qui n'ait senti son cœur battre à la nouvelle de la mort du maître.

Au moment où, retiré de la vie militante, il voyait comme un spectateur impassible le temps raviver les rayons de sa gloire, au moment où des productions nouvelles mal dissimulées sous des formes plus légères et un infatigable patronage exercé en faveur de tous les jeunes talents lui faisaient comme une seconde célébrité, une maladie grave survient, résiste à tous les soins de l'art médical, à tous les ingénieux palliatifs que peut inventer la tendresse la plus dévouée et enlève, après quelques semaines de vives souffrances, le grand compositeur à ses amis et à cette terre, où tous les échos ont répété depuis un demi-siècle ses chants inspirés. En effet, Messieurs, y a-t-il eu jamais une popularité comparable à celle des motifs de ***Tancrède***, de ***l'Italienne à Alger***, d'***Othello***, de ***Sémiramis***, du ***Comte Ory***, du ***Barbier de Séville***, de ***Guillaume Tell?***

C'est à Pesaro, petite ville de la Romagne, en 1792, que naquit le plus illustre des compositeurs modernes. Cette persistance de l'Italie à doter le monde d'hommes supérieurs est d'autant plus singulière, que déjà à cette époque elle passait pour avoir perdu tout droit à s'appeler l'*alma parens virûmque deûmque*. Comme la plupart des grands artistes, le jeune Rossini s'initia à l'art de la musique dans les églises, en remplissant pendant plusieurs années les fonctions d'enfant de chœur. Les leçons du P. Mattei, à Bologne, l'étude personnelle qu'il fit des œuvres

d'Haydn suffirent à cette organisation merveilleuse pour acquérir à la fois la science, le style, l'art de rendre clairement ses idées, le goût enfin, qualités secondaires, si l'on veut, mais qui doivent nécessairement accompagner la faculté créatrice. Les opéras se succédèrent dès lors rapidement, et sauf de rares exceptions, le jeune maestro marcha vers la gloire dans un sentier jonché de fleurs et de roses sans épines. En moins de vingt ans, trente-sept opéras, dont quinze chefs-d'œuvre, témoignent sans doute de l'inspiration du maître, mais aussi d'une rare aptitude au travail. Une production aussi féconde suffirait seule à motiver un repos prématuré dont le public ignore les causes, si, comme dans les tragédies antiques, Rossini n'eût préféré terminer la pièce par un coup de tonnerre, *Guillaume Tell*, et livrer la scène lyrique à d'autres compositeurs. De 1811 à 1824, tour à tour Bologne, Venise, Ferrare, Milan, Rome, Naples, Vienne et Londres accueillirent le maestro et applaudirent ses ouvrages. Sa carrière italienne s'arrête à *Semiramide*. Le gouvernement de la Restauration eut la bonne pensée d'attacher Rossini à la France. On l'investit d'abord du privilége du Théâtre-Italien, puis le roi Charles X le nomma intendant de sa musique, et inspecteur général du chant en France, sinécures qui témoignaient de la haute estime qu'on avait pour l'auteur du *Barbier*, de *la Gazza ladra* et de *Cenerentola*. Le maître avait en son pouvoir les moyens de reconnaître une si généreuse hospitalité. Après avoir composé *Il Viaggio à Reims*, à l'occasion du sacre de Charles X, en 1825, il donna, en 1826, le *Siége de Corinthe*, *Moïse* en 1827, le *Comte Ory* en 1828, et enfin, en 1829, *Guillaume Tell*. Tel est l'effet de la munificence intelligente d'un gouvernement, qu'elle aide à la production de chefs-d'œuvre qui propagent la gloire de la nation en franchissant ses frontières. Si *Guillaume Tell* n'avait pas été écrit spécialement pour l'opéra français, il est probable que d'autres œuvres de premier ordre, telles que *Robert le Diable* et *les Huguenots*, auraient illustré des scènes étrangères.

Depuis bientôt quarante ans, l'opéra de *Guillaume Tell* occupe la place d'honneur dans notre répertoire lyrique français. C'est l'opéra des opéras modernes comme *Don Giovanni* est l'opéra des opéras anciens. Ce qui a contribué à sa prédominance, c'est qu'on y trouve exprimés avec le même bonheur, les sentiments les plus forts de la nature, je veux dire l'amour paternel, l'amour filial, la tendresse conjugale, la sainte amitié, la haine de l'injustice, et enfin, par dessus tout, l'amour héroïque de la patrie.

L'amour, dans la partition de *Guillaume Tell*, n'a rien de morbide ni de voluptueux. C'est une passion généreuse qui ne cesse de s'esti-

mer. Il suffit de rappeler cette scène immortelle où, du sein de la nuit, à la clarté de la lune, s'élève une voix pure, celle de Mathilde. Dans son récitatif et la romance qui le suit, toutes les nuances les plus exquises d'un premier amour chaste et pur qui ose à peine s'avouer, sont rendus avec une délicatesse racinienne. C'est la grâce émue jusque dans les détails de l'orchestration.

On a beaucoup loué et avec raison la richesse de l'instrumentation du maître et les effets nouveaux dont il enrichit l'art musical. Il est certain que sous ce rapport Rossini a été inventeur. Mais ces effets, cette couleur, comme il a su toujours et partout les approprier avec goût aux situations fournies par le poëme, soit qu'il exprime les incertitudes et l'horreur des ténèbres dans *Moïse*, soit qu'il dépeigne les effets de la calomnie dans le *Barbier de Séville*, ou le calme des solitudes alpestres troublé par un violent orage dans l'ouverture de *Guillaume*, soit qu'il nous fasse assister à la réunion des cantons, pages incomparables, ou que par l'emploi des harpes et des triolets des violons à l'aigu, il donne, dans le dernier tableau de son œuvre immortelle, à l'hymne de délivrance des Suisses les teintes d'une aurore qui se lève radieuse et triomphante.

La retraite de Rossini ne fut pas aussi oisive qu'on l'a cru longtemps. Il fallait que le compositeur revînt à Paris pour que mille voix puissent attester l'activité incessante de son esprit et la quantité considérable de productions musicales qu'il laisse en manuscrit. Jusqu'à l'âge de vingt ans il n'avait guère connu que la pauvreté. Plus tard il sut administrer avec ordre et prévoyance la fortune que les circonstances plus encore que ses ouvrages lui procurèrent. Mais son cœur naturellement généreux lui faisait dédaigner tout accroissement de cette fortune qui suffisait à sa position. C'est ainsi qu'on le vit, il y a dix ans, faire don de ses droits d'auteur à la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, abandonner à ses amis Niedermeyer et Carafa ses droits d'auteur sur les opéras de *Robert Bruce* et de *Sémiramis* auxquels ils avaient collaboré. Il aurait peut-être doublé son revenu s'il eût consenti à céder ses œuvres manuscrites dont on lui a offert des sommes fabuleuses. Faut-il rappeler que, parmi ces œuvres dérobées à l'admiration publique, se trouvait cette *Messe solennelle*, son chant du cygne, dont la conception grandiose n'est en rien amoindrie par la perfection des détails? Saluons dans l'homme de génie cet exemple rare de désintéressement, comme aussi dans le vieillard cette bienveillance inépuisable à l'égard de tous les artistes de talent, cet accueil fait à toutes les jeunes renommées auxquelles il prodiguait les conseils de l'expérience et du goût le plus fin et le plus juste qui fut jamais.

Tant de mérite, un si bel usage des facultés de l'âme et de l'esprit, Dieu semblait devoir les récompenser par une belle mort, Rossini l'obtint. A peine la gravité de son état fut-elle annoncée, que l'émotion fut universelle. Combien d'amis inconnus s'empressèrent d'aller demander des nouvelles de l'illustre malade à sa maison de Passy? Malgré d'affreuses souffrances, il conserva jusqu'au dernier moment la force et la lucidité admirables de son esprit. Le pape chargea Monseigneur Chigi, le nonce apostolique, d'aller porter de sa part des paroles de sympathie et de consolation à l'enfant de Pesaro. Rossini témoigna combien il était touché de cette démarche. Le lendemain, le plus grand compositeur de ce siècle quitta cette terre dans les mêmes sentiments de foi chrétienne qu'Haydn, que Mozart et que Cimarosa.

Vous savez, Messieurs, quels honneurs on rendit à ses restes, et qu'au concours des artistes les plus célèbres se joignit celui des regrets universels de la foule de ses admirateurs. Pour nous, une plus profonde tristesse s'est emparée de notre cœur. Un vide immense s'est fait dans le monde des arts. Rossini était une lumière, un astre qui s'est éclipsé. Nous ne voyons autour de nous que troubles, incertitudes, tâtonnements stériles, théories hasardées ; l'âge d'or de la musique ferait-il place à une ère de ténèbres? Rejetons cette pensée. L'illustre Rossini nous invite lui-même à avoir confiance, puisque, en instituant son double prix annuel de 3,000 francs, sa main semble sortir du tombeau pour nous montrer la voie et nous encourager à la suivre. C'est ainsi que, non content d'avoir laissé aux compositeurs d'admirables modèles, d'avoir été près de quarante ans spectateur sympathique et désintéressé de leurs efforts, il a voulu présider encore aux destinées d'un art qu'il a tant honoré, et ces destinées, c'est à la France, comme à la nation la plus digne, qu'il les a confiées.

RAPPORT POUR L'ANNÉE 1868, PRÉSENTÉ A L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE AU NOM DU COMITÉ,

PAR M. E. ORTOLAN, Secrétaire.

MESSIEURS ET CHERS CONFRÈRES,

Votre Comité a bien voulu me confier aujourd'hui l'honneur de vous

rendre compte de la situation de la Société des Compositeurs de musique pendant l'année qui vient de finir, la sixième, depuis la fondation de notre association. Le rapport de l'année dernière vous a été présenté par M. Poisot ; mais notre collègue et ami, qui vient d'être appelé, par un arrêté du Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, à la direction du Conservatoire de musique institué à Dijon, a dû résigner ses fonctions de secrétaire du Comité, tout en tenant à cœur de continuer à faire partie de la Société. Le Comité s'est rendu l'interprète des sentiments de chacun des sociétaires, en remerciant M. Poisot du zèle avec lequel il s'est toujours acquitté de ses fonctions.

Le nombre des membres de la Société n'a pas cessé de s'accroître cette année. Les demandes d'admission qui nous ont été adressées prouvent que les avantages de notre réunion, au point de vue du progrès de l'art musical, sont appréciés de plus en plus par les compositeurs. Les nouveaux sociétaires sont : M. Victor Chéri, M. Cressonnois, M. Dessirier, M. Japy et M. Albert Kastner ; trois dames compositeurs sont également entrées dans notre association : Mme la baronne de Maistre, Mlle Holmès, dont vous avez entendu de mélodieuses compositions, et Mme Julie Bernard. M. Tiersot, à Bourg-en-Bresse ; M. Danel, à Lille, et M. Le Roi, bibliothécaire de la ville de Versailles, ont été nommés membres correspondants, et M. Plantade membre honoraire.

D'un autre côté, je dois vous annoncer la démission de trois sociétaires, qui se sont excusés sur la multiplicité de leurs occupations, et qui, par un scrupule que nous ne pouvons que regretter, ont préféré se retirer que de se montrer inassidus à nos séances. Ce sont MM. Ch. Dancla, Lebouc et Langhans.

Les réunions mensuelles ont présenté, cette année, un intérêt particulier. M. Azevedo, critique érudit, a bien voulu inaugurer la première séance de l'année 1868, en exposant devant vous un ingénieux système pour ramener à l'unité les clefs placées au commencement de la portée musicale. Des lectures sur d'autres questions qui intéressent l'art de la composition ont été successivement faites par MM. Gevaërt, Wekerlin, Serrier, Salvator Daniel et Magner. On a exécuté des compositions vocales et instrumentales, inédites pour la plupart, de MM. Pfeiffer, Castillon, Bazzoni, Magner, Stœger, de Lajarte, Ch. Dancla, Elwart, Ymbert et A Deslandres, et de Mlle Holmès. — Remercions ici les artistes distingués qui ont bien voulu prêter le concours de leur talent pour l'exécution de ces œuvres musicales : Mme Ernest Bertrand, Mme Barthe-Banderali et Mlle Magner, pour la partie vocale. Pour la partie instrumentale, Mme Bazoni, MM. Delioux, Hammer, Heiss, Langhans, Lütgen, White. Dragone, Ernest Demunck, Lévy, Poisot, Magnin,

Nathan, Violet, Rabaud, Prumier et J. Deslandres. Les Sociétés chorales de M. Guillot de Sainbris et de M. Amand Chevé se sont chargées, avec une complaisance toute particulière, de la partie des chœurs, qu'ils ont rendus avec un excellent ensemble. Enfin l'une des célébrités musicales modernes, M. Rubinstein, est gracieusement venu, pendant son court séjour à Paris, nous faire jouir de son beau talent, comme compositeur et comme pianiste.

La seconde livraison du catalogue de la bibliothèque ayant été distribuée tout récemment à chacun de vous, ce serait faire double emploi que d'énumérer ici la liste des acquisitions depuis un an. Actuellement, la bibliothèque renferme près de 250 partitions d'opéras ou d'oratorios à grand orchestre. Les ouvrages didactiques figurent aussi en assez grand nombre dans le catalogue. Une vente de partitions qui a eu lieu tout récemment, à la bibliothèque de Versailles, nous a permis d'acquérir quelques partitions de Mondonville, Marais, Dauvergne, Royer, Mlle de la Guerre, Monteclair, Niel, Matho, Destouches, Desmarest, Campra, et deux ouvrages de Lulli : *L'Alceste* et *Thésée*. Antérieurement à cette vente, mais depuis la publication du dernier catalogue, notre bibliothèque s'est enrichie d'un ouvrage curieux de Dom Jumilhac : *La science et la pratique du plain-chant*, réédité par Leclerq et Th. Nisard, en 1847 ; des *Mémoires sur la musique*, de l'abbé Roussier, et de la *Scuola della musica*, de Gervasoni. Un exemplaire du *Barbier de Séville*, de Paisiello, nous a été offert par le bibliothécaire.

Son Exc. M. le Ministre de l'Instruction publique a bien voulu témoigner sa sympathie à notre association, en lui faisant don des œuvres de M. de Coussemaker; de la *Revue de la m sique dramatique*, par M. Crozet; des *Musiciens célèbres*, par M. Félix Clément, et des *Études sur la musique grecque*, par M. Tiron.

Les réunions du samedi étant devenues trop peu fréquentes pour qu'il fût toujours possible de consulter les ouvrages à la bibliothèque même, le Comité a organisé les prêts aux Sociétaires, qui n'ont pas à remplir d'autre formalité que de signer un reçu. Les emprunts sont nombreux, — témoignage le meilleur que nous puissions produire de l'utilité de la bibliothèque. Dans la séance du 9 juin dernier, le Comité a décidé qu'il serait mis à la disposition du bibliothécaire une somme annuelle de 300 francs, pour subvenir aux dépenses des achats d'ouvrages et aux frais de la reliure.

La situation pécuniaire de la Société n'est pas moins favorable que pendant les exercices précédents. A la date du 5 de ce mois, l'encaisse se montait à 1,766 fr. 30 c., quoique la plupart des cotisations de l'année courante ne fussent pas encore recouvrées. Comme vous le savez, cette

situation prospère est due aux soins tout particuliers du trésorier. Dans la séance du 4 avril dernier, le Comité a remis à M. Wolff, en votre nom, une médaille d'honneur, en souvenir de la gracieuse hospitalité qu'il nous offre si généreusement dans ses salons.

Vos délégués n'ont pas cessé, cette année comme les années précédentes, de continuer leurs efforts en vue d'améliorer, auprès des théâtres lyriques subventionnés, la situation des compositeurs. Il y a deux ans, j'avais l'honneur de vous entretenir des négociations qui avaient été entamées avec la direction du Théâtre impérial de l'Opéra-Comique, pour obtenir que les droits d'auteur, perçus alors d'après une tarification spéciale à chaque ouvrage, fussent remplacés par un prélèvement invariable de 12 % sur la recette brute de chaque soirée, quel que soit le nombre de pièces jouées, et sans distinction de l'ancien ou du nouveau répertoire. Cette demande, qui ne fut pas accueillie à cette époque, avait pour but d'égaliser, sous le rapport des droits d'auteur, les pièces nouvelles et celles du domaine public, afin de contrebalancer la préférence marquée des directeurs pour les pièces qui ne leur coûtent rien. Ce n'est pas que les compositeurs désirent entraver, en aucune manière, la représentation des chefs-d'œuvre classiques. A Dieu ne plaise qu'on leur prête une telle pensée! Mieux que d'autres, ils savent que la reprise des ouvrages des grands maîtres, lorsqu'ils sont exécutés avec le respect religieux de l'art, est un des meilleurs moyens de maintenir le goût du beau, au grand profit du public et des véritables artistes eux-mêmes. Mais ce qui est dommageable aux compositeurs vivants, sans aucun profit pour l'art, c'est cette spéculation mercantile qui consiste à combiner avec adresse des représentations mixtes, dans lesquelles la participation de petits ouvrages tombés dans le domaine public, et exécutés d'une manière inférieure, n'a d'autre résultat que d'abaisser le taux des droits d'auteur, sans contribuer aucunement à l'attrait de la représentation. Le tarif de l'Opéra-Comique se prêtait merveilleusement à cette combinaison. En effet, les pièces en trois actes, qui touchaient 14 % de la recette, n'avaient plus droit qu'à 8 1/2 % lorsqu'elles étaient précédées d'un acte, auquel on attribuait 6 %. Aussi ce théâtre en était arrivé à exclure presque totalement les pièces nouvelles en un acte, et à les remplacer par des lever-de-rideau du domaine public, négligemment exécutés devant les banquettes, mais qui avait le grand avantage d'abaisser notablement le droit de la grande pièce nouvelle, la seule cependant qui eût de l'influence sur la recette.

Aussi, des réclamations se firent entendre contre ces errements des théâtres subventionnés.

Les subventions n'étant, en définitive, que la compensation pécu-

niaire accordée aux théâtres par l'État, en retour des obligations résultant des cahiers des charges, qui imposent aux directeurs la création d'un certain nombre d'actes nouveaux, les compositeurs demandaient ou le maintien et l'exécution effective des cahiers des charges, ou la suppression des subventions. Ces réclamations, appuyées par une partie de la presse, ont été portées au Corps législatif, pendant les deux dernières sessions, à l'occasion de la discussion du budget. D'un autre côté, à la suite d'une vive interpellation de l'un des membres de notre Comité, dans la dernière séance annuelle de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, l'assemblée entière avait invité la commission des auteurs à adresser à la commission du budget une plainte contre l'inexécution des clauses des cahiers des charges. La commission des auteurs essaya préalablement une nouvelle tentative près de la direction de l'Opéra-Comique, et les négociations, qui avaient échoué jusqu'alors, aboutirent cette fois-ci à un résultat. La Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques et la direction de l'Opéra-Comique tombèrent d'accord sur les clauses suivantes :

1° La part proportionnelle des auteurs est fixée à 12 °/₀ de la recette brute, sans déduction du droit des pauvres, quelle que soit la composition du spectacle ;

2° MM. les agents des auteurs percevront, sur ladite recette brute, pour les ouvrages du domaine public, le même droit que si ces ouvrages appartenaient à des auteurs vivants ou à leurs ayants-droit ;

3° M. le directeur du théâtre impérial de l'Opéra-Comique s'engage à jouer douze actes nouveaux par année ;

4° Il est convenu qu'au nombre des douze actes qui devront être joués annuellement, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, M. le directeur fera figurer trois pièces nouvelles en un acte.

Ces conventions seront exécutées à partir du 1er août 1868.

Ainsi, Messieurs, vous avez obtenu gain de cause, et le principe de l'assimilation du domaine public aux ouvrages des auteurs vivants est acquis désormais. Cependant, en ce qui concerne la quatrième clause, relative à l'exécution de trois pièces nouvelles en un acte par année, il faut reconnaître, avec regret, qu'il n'en a pas été joué encore une seule, depuis six mois qu'a été signée la convention. Du reste, le théâtre de la salle Favart, dont le dernier privilége finit en 1870, voit expirer, à cette époque, son traité avec la Société des Auteurs. La nouvelle combinaison appelée à remplacer la direction actuelle, à partir de l'année prochaine, paraît avoir été cherchée en vue d'arriver à une exploitation plus artistique d'un théâtre essentiellement national. Espérons qu'en accordant un nouveau privilége, le Ministère de la Maison de l'Empe-

reur et des Beaux-Arts tiendra la main à l'exécution des clauses protectrices du cahier des charges vis-à-vis des titulaires, et que, de son côté, la commission des auteurs pourra obtenir la réalisation pleine et entière du traité à intervenir.

La question des théâtres lyriques subventionnés nous conduit à dire un mot des concours institués à ces théâtres par S. Exc. M. le Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts. Malgré le sentiment de bienveillance qui a inspiré cette mesure, je n'ignore pas qu'elle n'a pas rencontré, au premier abord, un accueil sympathique de la part de tous les compositeurs. Les uns ont craint que les concours lyriques ne fussent destinés à remplacer les clauses des cahiers des charges relatives à la création d'un certain nombre de pièces nouvelles chaque année. S'il en devait être ainsi, il est évident que les compositeurs auraient beaucoup plus perdu que gagné, puisque l'exécution d'un ouvrage sur chacune des trois scènes lyriques principales, à la suite de concours exceptionnels, ne sauraient compenser, en aucune manière, le nombre d'actes nouveaux que les théâtres subventionnés sont obligés de représenter chaque année. Mais rien ne doit faire présumer que telle soit la pensée de la direction des Beaux-Arts, et vous pouvez être assurés que votre Comité ne négligera aucun effort pour poursuivre avec persévérance la réalisation effective des conditions qui forment l'équivalent des subventions payées par l'État. D'autres compositeurs n'ont pas vu, sans quelque appréhension, la perspective d'écrire une partition entière en trois actes, sous la chance très-minime que présente la réussite dans les concours, eu égard au nombre des candidats. Enfin, et c'est là une difficulté plus sérieuse, comment arriver à une appréciation rationnelle des partitions? On ne peut que rendre pleine justice au dévouement et au mérite des compositeurs distingués qui ont bien voulu sacrifier leur temps et leurs intérêts pour accepter les fonctions de membres du jury; mais, quel que soit leur mérite, beaucoup d'esprits sérieux, et la plupart des juges eux-mêmes, sont convaincus que, en fait de beaux-arts, le vrai jury c'est le public, et le véritable mode de jugement, la production des œuvres d'art dans les conditions en vue desquelles elles ont été créées. Autre est l'appréciation technique d'une commission jugeant dans la salle d'examen, autre le sentiment des spectateurs assistant à une représentation. L'histoire du théâtre est là pour démontrer que plus d'un chef-d'œuvre, méconnu pendant les répétitions, n'a été compris qu'au jour de l'exécution en présence du public, et que des ouvrages sur le succès desquels on croyait pouvoir compter ont succombé devant ce redoutable juge. Ceci prouve, plus que tout autre argument, que les concours lyriques ne pourront jamais être qu'un mode excep-

tionnel d'encouragement ; le seul, le véritable moyen de faire progresser les beaux-arts, c'est de multiplier les rapports entre les artistes et le public : en ce qui concerne l'art de la composition, c'est d'obliger les théâtres lyriques impériaux à représenter un nombre suffisant d'ouvrages nouveaux chaque année.

Quoi qu'il en soit, plus de soixante partitions ont été envoyées au concours de l'Opéra-Comique, qui a été clos le 30 juillet dernier, et quarante-trois au concours du Théâtre-Lyrique, qui finissait le 30 octobre. Les auteurs de ces partitions, parmi lesquels se trouve la grande majorité des jeunes compositeurs, n'avaient plus devant eux que neuf mois, ou même six mois, pour prendre part au concours du grand Opéra, dont la clôture était fixée au 30 avril prochain. Ce temps étant insuffisant pour écrire la musique de l'ouvrage destiné à l'Académie impériale de musique, ils se trouvaient, par le fait, exclus du concours. Dans ces circonstances, et à la suite de demandes verbales adressées à la direction des Beaux-Arts pour obtenir un délai, le Comité des compositeurs de musique et la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, dont le président, M. de Saint-Georges, se montre toujours si empressé lorsqu'il s'agit des intérêts des jeunes auteurs, se sont réunis pour examiner la question d'un commun accord. Il a été reconnu que le désir manifesté par les concurrents de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Lyrique, de prendre également part au concours du grand Opéra, n'avait rien que de légitime ; que les intérêts de ceux qui n'avaient pas participé à ces deux concours ne seraient nullement lésés, puisqu'ils pourraient profiter du temps demandé pour terminer leurs partitions avec plus de loisirs et plus de soin, et que, d'ailleurs, on ne pouvait supposer à aucun d'entre eux la pensée de s'opposer à l'obtention d'un délai, dans le but d'éloigner une partie des concurrents ; enfin que le retard qui semblerait résulter d'une prorogation, pour l'exécution de l'ouvrage qui serait couronné, n'était que purement apparent, puisque les jugements des concours précédents ne seront terminés tous les deux que vers le mois de juin, et que, les mois de juillet et d'août étant absorbés par les concours du Conservatoire, il ne serait pas possible de constituer un jury pour le grand Opéra avant le mois de septembre. Une demande de prolongation du délai primitivement fixé a donc été formée, à l'unanimité, par les deux Comités réunis de la Société des Compositeurs et de celle des Auteurs dramatiques.

Son Exc. M. le Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts a bien voulu accueillir favorablement cette demande, et il a décidé que le concours du grand Opéra serait prorogé du 30 avril au 1er septembre prochain. Ainsi, ceux d'entre vous, Messieurs, qui ont com-

mencé une partition pour ce concours, auront le temps nécessaire pour terminer leur travail.

Comme vous le voyez, Messieurs et chers confrères, les efforts de notre association n'auront pas été stériles cette année. Croyez qu'en continuant de faire cause commune, en sachant ne former que de justes demandes, et en les soutenant avec persistance, nous rencontrerons de précieuses sympathies, et nous arriverons très-certainement à obtenir pour les compositeurs les sérieux encouragements dus à l'art lyrique en France.

Ont été réélus pour trois ans : MM. A. Thomas, H. Reber, E. Ortolan, A. Wolff, Vogel et Serrier.

COMITÉ POUR 1869.

Président : M. Reber, de l'Institut;
Vice-Présidents : MM. Vogel et Boieldieu;
Secrétaires : MM. Ortolan et de Lajarte;
Trésorier : M. A. Wolff;
Bibliothécaire-Archiviste : M. Wekerlin;
Membres du Comité : MM. A Thomas, Gevaert, Félix Clément, Elwart, Blanc, Nibelle, Poisot et Serrier.

35e SÉANCE.

27 FÉVRIER 1869.

SOMMAIRE :

1. Fêtes et chansons populaires du printempe et de l'été (3e partie), lecture par M. J.-B. Wekerlin (voyez p. 200). — *Chanson de mai*, air kabyle arrangé pour piano et violon par Salvator Daniel.
2. Fondation d'un théâtre-école, projet communiqué par M. Balleyguier.
3. Lecture sur les ouvrages de A.-J.-H. Vincent, par M. A. Populus.
   A. Procédé de modulation.
   B. Première strophe de la première pythique de Pindare.
   C. Fragment d'une ode d'Horace.
   D. Fughette d'Halévy.
   E. Antienne (chant liturgique).
   F. *Presto* composé par A. Populus.

(Tous ces morceaux ont été exécutés et accompagnés sur l'orgue à quarts de ton.)

Nota. — La lecture de M. Balleyguier ayant été publiée dans différents journaux avant l'impression du présent bulletin, ne peut, d'après les règlements, être reproduite ici.

LECTURE SUR LES OUVRAGES DE A.-J.-H. VINCENT,

PAR A. POPULUS.

MESSIEURS,

Permettez-moi de vous dire quelques mots sur les ouvrages et la personne de M. Vincent, une des gloires de l'Institut; cet homme si bon et dont tout le monde honore la mémoire, qui voulut bien encourager mes premiers essais dans la carrière du professorat musical, et qui ne manquait jamais l'occasion d'être utile à tous et plus particulièrement aux artistes musiciens.

M. Vincent, Alexandre-Joseph-Hidulphe, naquit à Hesdin (Pas-de-Calais) en 1797, il fit ses études aux colléges de Douai et d'Amiens, entra à l'école Normale en 1816; agrégé en 1820, puis chargé des classes de physique et de chimie, il se fit remarquer comme professeur émérite.

En 1825, un *Dialogue sur la loterie* lui mérita une mention honorable de la Société de la morale chrétienne, ce fut un de ses premiers ouvrages publiés.

Professeur de mathématiques à Reims en 1826, puis au collége Rollin dans la même année, à Bourbon en 1830, à St-Louis l'année suivante, il sut captiver l'attention générale par ses succès et ses publications. Son âme ardente chercha toujours à s'élever suivant la loi naturelle qui force l'homme à se rapprocher du créateur; par la pensée, ses aspirations sublimes donnèrent à son esprit, que ses écrits dévoilent, un développement si considérable que les questions les plus difficiles ne restèrent presque jamais, pour lui, sans réponse.

Mathématiques, physique, prosodie, musique, critique littéraire et scientifique, il a tout compulsé, rectifié, découvert.

En 1850, l'Institut lui ouvrit ses portes pour l'académie des inscriptions et belles lettres, qu'il illustra par ses recherches et son érudition.

Dans les salons de M. Vincent, où sa sainte femme montrait toute son affabilité généreuse, digne sœur de l'ex-préfet M. Henri Bourdon, fils de feu l'Inspecteur général des études que nous avons eu le bonheur de connaître; dans les salons de M. Vincent, dis-je, on put remarquer au milieu des candidats académiques et de ses amis, plus d'une illustration dans les sciences, les lettres et les arts.

C'est là qu'on entendit le jeune Paladilhe qui fut mis entre les mains de l'illustre Halévy par les soins de M. Vincent; c'est là qu'à l'âge de

9 ans, ce futur lauréat de l'Institut charma ses auditeurs par ses heureuses improvisations.

Nous retrouvons parmi les musiciens : MM. A. Thomas, Stephen Morelot, Camille Saint-Saëns, Lefébure-Wély, Reyer, Adolphe Blanc, Mme Tardieu de Malleville ; et parmi ceux qui ne sont plus : MM. Halévy, de Baulieu, J. Perez y Alvarez, Lecomte, Kastner, Adrien de la Fage.

Je ne puis citer les noms de tous les personnages qui vinrent témoigner leur amitié à M. Vincent, ainsi qu'aux membres de sa famille, en assistant aux auditions de l'orgue à quarts de ton.

Cet instrument sorti de la manufacture d'Alexandre est présenté pour la seconde fois devant vous, je me propose après cette lecture de vous le faire entendre de nouveau, ce sera la meilleure manière d'honorer la mémoire de celui qui en fut l'inventeur.

Je vais d'abord passer en revue ce qui, dans les œuvres de M. Vincent, regarde spécialement la musique, ou plutôt je donnerai, avec les titres, quelques indications qui pourront faciliter les recherches à qui voudra s'instruire dans les mêmes parties de la science musicale.

Les catalogues qui m'ont servi à réveiller mes souvenirs, m'ont été confiés par ses enfants, M. et Mme Maurice, avec cette bonté qui caractérise tous les membres de cette famille de savants et d'érudits.

Le premier ouvrage musical par ordre chonologigue est une *Note sur une formule générale de modulation* publiée en 1832 dans les mémoires de la Société de Lille.

Cette formule a trois points de départ, c'est-à-dire que chacune des notes de l'accord parfait sert de *tons de sortie ;* prenant ainsi l'accord dans son état direct et dans ses renversements, M. Vincent considère la note *ut* comme convenant aux *tons de rentrée : ré* bémol, *ré*, *mi* bémol, *mi*. La note *mi*, aux tons de : *fa*, *sol* bémol, *sol*. La note *sol*, aux tons de : *la* bémol, *la*, *si* bémol, *si*.

Par le moyen d'une note préparatoire, il fait pressentir l'accord de septième qui détermine la modulation. (Voyez, planche A).

Cette formule a été complétée dans un nouveau tableau pour l'orgue à quarts de ton, afin de pouvoir moduler à tous les degrés de la nouvelle échelle enharmonique, échelle qui consiste à diviser l'octave en vingt-quatre parties égales suivant le tempérament.

En 1838, dans le bulletin de la Société Philomatique, *Journal de l'Institut*, M. Vincent publia plusieurs notes sur la théorie mathématique de la gamme et sur la musique des Grecs.

En 1840, dans le même journal, M. Vincent publia, en commun avec M. Bottée de Toulmon, la *Description d'un instrument propre à reproduire les divers genres de la musique des Grecs.* C'était un piano avec

chevalets ou curseurs mobiles permettant de déterminer toutes les longueurs de cordes propres à rendre tous les sons des trois genres grecs. Construit par Roller, cet instrument donnait des dixièmes de ton, soixantième d'octave.

Dans la revue de bibliographie analytique de MM. Miller et Aubenas, année 1841, figure un compte rendu de l'ouvrage de Fr. Bellermann intitulé : *Anonymi scriptio de musica*.

C'est un examen très intéressant dans lequel on trouve l'explication des signes de durée ; où il est parlé des treize tons d'Aristoxène, des dénominations : ***hypatoïdes, mésoïdes, nétoïdes, hyperboloïdes,*** correspondant aux dénominations plus récentes : ***bassus, contrà, tenor, superius.***

En 1844, dans le journal de l'Instruction publique, se trouve une note ayant pour titre : ***De la musique dans la tragédie grecque à l'occasion de la représentation d'Antigone.***

M. Vincent prend la défense du musicien contre le docteur Magnin, qui trouvait la musique monotone. « C'est un genre particulier qu'exige la tragédie de Sophocle ; on ne doit pas assimiler cet ouvrage à nos tragédies, pas plus que cette musique à nos opéras. »

On trouve dans cette note des considérations sur la prosodie, M. Vincent propose le vers libre, le récitatif français. C'est là qu'il formule pour la première fois le désir qu'il a que M. Halévy s'empare de l'idée de rendre la musique ancienne. Il termine par des propositions qui s'adressent au poëte traducteur et au musicien ; ce dernier doit être sobre de roulades, de modulations et de recherches harmoniques ; faire chanter les chœurs dans les tons graves, mêler les voix de femmes aux autres voix, mais dans un contrepoint à deux parties, jamais plus. Les instruments accompagnant les récitatifs en accords plaqués, les chants en pédales.

En 1845, dans la ***Revue archéologique***, un article sur l'harmonie chez les Grecs. Puis en 1847 un ouvrage considérable, résumant toutes les recherches de M. Vincent sur la musique des Grecs, formant un volume de 600 pages, deuxième partie du tome XVI des notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi.

Dans cette traduction des manuscrits des anciens Grecs, relatifs à la musique, M. Vincent a jeté une lumière éclatante sur tout ce qui jusqu'alors avait semblé ténébreux et indéchiffrable. Ses notes et ses commentaires sont d'une lucidité parfaite ; il a su, par la tournure de son esprit, rendre attrayant ce qui était abstrait.

Il y a toujours de nouvelles choses à puiser dans cet ouvrage, et plus d'un savant estimé et considéré aujourd'hui, ne doit en partie son apti-

tude et les idées qui l'ont poussé dans la carrière des sciences ou des lettres, qu'à l'étude intelligente des notices de M. Vincent.

Un des points les plus intéressants de cet ouvrage c'est la préoccupation qui domine le traducteur, au double point de vue du rhythme et de l'harmonie chez les anciens. Je ne puis vous donner ici toutes les conséquences que M. Vincent tire des textes qu'il traduit ; je citerai seulement la première strophe de la première Pythique de Pindare mise en partition à deux voix d'après la double notation ancienne. Cette composition est du genre diatonique et roule presque exclusivement sur les notes *mi, ré, ut, si*, premier tétracorde du genre.

En 1849, dans les *Annales de chimie et de physique* il publia : *Mémoire d'Acoustique*, sur la théorie des battements et l'accord de l'orgue. Il est question dans cet ouvrage des travaux de Scheibler sur l'acoustique, on y trouve au 6ᵉ tableau une comparaison de la gamme géométrique avec la gamme tempérée pour le diapason normal ; au 7ᵉ tableau, l'accord géométrique de l'orgue ; au 8ᵉ la partition de l'accord de l'orgue avec le diapason à huit cent quatre-vingts vibrations par seconde.

Dans la même année, *Journal de l'Instruction publique*, une *analyse* du traité de rhythmique de saint Augustin *De musica*. Ce sont des considérations pratiques sur la poésie.

Ces différents ouvrages et opuscules font partie d'un catalogue imprimé, de 44 ouvrages, divisés en deux catégories représentant 22 ouvrages sur les mathématiques, la physique, et la musique ; 22 sur l'archéologie, la philologie, et la philosophie moderne.

Les autres publications relatives à la musique, que je vais énumérer font partie d'un catalogue manuscrit d'œuvres diverses qui sont aussi au nombre de 44 et dont presque la moitié intéresse l'art musical (1).

Notice sur l'*Antiphonaire de saint Grégoire*, publié par le R. P. Lambillotte (*Journal de l'Instruction publique*, 3 décembre 1851).

M. Vincent parle du mot *neume*, qui, selon lui, vient d'un mot grec signifiant *esprit*. On est porté à croire que, dans sa pensée, l'exécution des neumes rendait l'esprit de la mélodie sans les paroles. Il termine en déclarant qu'il n'a rien trouvé à dire sur les 155 pages de *fac simile* sur papier de Chine avec figures, rien que ces deux mots : *Voyez et admirez*.

Notice sur l'*Histoire de l'harmonie au moyen âge* par M. de Coussemaker (correspondant, juin, juillet 1853).

(1) Un catalogue complet vient de paraître chez Carion, rue Bonaparte, 64.

Discours sur la musique des anciens Grecs prononcé au Congrès scientifique de France à Arras (août 1853).

Dans cet ouvrage M. Vincent donne des exemples des genres anciens conservés par l'Église chrétienne dans le chant liturgique; on y trouve des renseignements très-précieux sur les effets divers des chants antiques sur leurs caractères particuliers empruntés aux modes grecs. C'est à cette époque que M. Vincent fit entendre l'orgue à quarts de ton pour la première fois par les soins de M. Arthur Le Clerc (1). L'accueil qu'il reçut le confirma dans l'idée des effets que l'on peut produire avec cet intervalle.

Ce fut peu de temps après que M. Vincent voulut bien me choisir pour appliquer sur son instrument le système enharmonique pour reproduire le genre grec et donner à la mélodie ainsi qu'aux transitions harmoniques un attrait plus puissant et des tendances résolutives nouvelles.

Un compositeur illustre s'occupa de cet intervalle et m'encouragea dans mes essais; j'ai nommé M. Halévy, j'aurai l'honneur de vous faire entendre une fughette composée par lui sur le tétracorde enharmonique.

Mais avant je vous donnerai connaissance de la 1re strophe de l'ode 5me du 1er livre d'Horace, mise en musique par M. Vincent, qui s'est proposé dans cette pièce, où se trouve le quart de ton, de scander le chant suivant les principes de la rhythmique des anciens. (*Voir* planche B.)

Cette application de l'intervalle enharmonique est suivie d'une marche modulante par le même procédé. L'invention du genre enharmonique est due, suivant Aristoxène, à Olympe, disciple de Marsyas, qui vivait environ 1500 ans avant J.-C.

Voici deux des formules que donne M. Vincent sur l'emploi du quart de ton :

« La résolution d'un accord dont les sons élémentaires appartiennent à une échelle musicale donnée, peut se faire sur un accord dont les sons élémentaires n'ont absolument rien de commun avec l'échelle des premiers. »

« Toute marche harmonique qui procède par demi-tons dans le système ordinaire, pourra ordinairement donner lieu à une marche harmonique correspondante procédant par quarts de ton. » (Fughette d'Halévy, planche C.)

(1) En 1850, M. Vincent avait déjà fait connaître la possibilité de produire l'intervalle quart de ton sur un instrument à sons fixes, par les soins de Théodore Nisard.
— Trois harmoniums furent construits par Alexandre père et fils.

En mars 1854, communication faite à l'Académie des Beaux-Arts sur l'emploi du quart de ton dans la mélodie et dans l'harmonie. (*Revue et Gazette musicale*, 2 avril 1854 et *Journal de l'Instruction publique*, 19 juillet.)

Quelques mots sur la musique et la poésie ancienne. (Correspondant, octobre et novembre 1854.)

Notice sur l'emploi du quart de ton dans le chant liturgique constaté sur l'antiphonaire de Montpellier. (*Rev. arch.* 11e année, 1854).

Rapport sur la messe papale communiquée par M. Maurice Ardant. (Avril 1855.)

Mémoire sur la notation musicale attribuée à Boëce. (Correspondant, juin 1855.)

Supplément à la notice précédente sur le quart de ton dans le chant liturgique. (*Rev. arch.* 12e année, 1855.)

Mémoire sur la théorie de la gamme et des accords. (Académie des sciences, novembre et décembre 1855.)

Article de pédagogie musicale sur une clef universelle. (*Rev. de mus. anc. et mod.* janvier 1856.)

Ce titre nous rappelle la communication faite par M. A. Azévédo au sein de notre société. La clef universelle diffère de celle de M. Azévédo en ce que le *rond-clef* (ainsi nommé à cause de la forme ⊙), détermine la place de la tonique dans tous les tons; c'est un signe ajouté aux signes ordinaires de la notation, que l'on place suivant le ton, sur la ligne ou l'interligne qui représente le deuxième degré de la gamme, la sus-tonique.

En 1857, rapport sur un manuscrit communiqué par M. le comte de Laborde.

Dans ce rapport on voit deux rondeaux et un sonnet avec *residuum* que M. Vincent a mis en partition. Ces morceaux sont à trois voix, le premier est de Parizon, le second anonyme et le troisième de Dufay.

Note sur la modalité du chant ecclésiastique. (*Rev. arch.* 14e année 1858.)

Explication d'une scène relative à la musique représentée sur un vase grec du musée de Berlin. (*Rev. arch.* t. XVI, novembre 1859.)

C'est une réfutation des idées de M. Fétis au sujet de l'harmonie chez les anciens, harmonie que M. Vincent découvre victorieusement là où son contradicteur ne voit qu'une homophonie. Cet opuscule sert de prélude à l'ouvrage suivant.

Réponse à M. Fétis et réfutation de son mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains. (*Mém. de la Soc. imp. des sciences de Lille*, 1859.)

Note sur la messe grecque qui se chantait autrefois à l'Abbaye de St-Denis, le jour de l'octave de la fête patronale. (*Rev. arch.* avril 1864.)

Ici finit la nomenclature des ouvrages ayant rapport à la musique. Presque tous les points de la science et de la philosophie furent traités par M. Vincent ; la simple lecture des titres de ses ouvrages suffirait pour faire voir l'étendue de son érudition ; son esprit abordait tous les genres et toutes les questions ; rien ne l'arrêtait lorsqu'il était à la recherche d'une solution sur un point de la science resté obscur ; sa bibliothèque, véritable monument de sa vie, classée sous ses yeux par M. Jules-Emile Ruelle, son intelligent secrétaire, si zélé et infatigable, sa bibliothèque s'accrut chaque jour de livres spéciaux qu'on ne peut trouver nulle part.

M. Vincent ne faisait en aucune façon parade de sa science, cependant il ne pouvait voir les erreurs publiées par certains auteurs, sans les relever ; et, malgré sa bonté naturelle, on pouvait tout craindre de sa plume incisive ; nul mieux que lui ne savait mettre le doigt sur l'endroit faible, et, avec un à propos fatal, renverser ses contradicteurs. Dans la simple conversation on trouvait en lui une complaisance à tout épreuve, l'homme d'esprit ne faisait pas oublier l'homme de cœur. M. Vincent était violoniste, son oreille délicate le rendait très-exigeant pour la justesse des sons ; cette délicatesse lui venait sans doute des recherches faites sur le monocorde ; il est remarquable de voir que l'exercice fréquent des petits intervalles donne une grande finesse à l'ouïe.

En terminant, laissez-moi vous exprimer ici le regret de l'avoir vu succomber sitôt ; quoiqu'on puisse dire que sa carrière fut bien remplie, nous pouvions attendre de lui une suite aux grandes questions musicales qu'il a soulevées. Vous n'ignorez pas combien il s'intéressait aux travaux de la Société des Compositeurs, et si sa santé lui eut permis de sortir le soir, il eut été heureux d'assister à nos séances, comptant sur l'honneur d'une invitation personnelle.

J'ai cité un de ses premiers ouvrages (*Dialogue sur la loterie*), son dernier, celui que la mort ne lui laissa pas achever, est un grand ouvrage sur la philosophie religieuse ; il disait, sentant sa fin prochaine, je veux que ma dernière production soit réservée à la gloire de Dieu.

Ses écrits montrent assez combien il attachait d'importance à la musique religieuse, son plus grand bonheur eut été d'entendre retentir dans nos églises les antiques mélopées, en introduisant dans l'orgue, l'intervalle quart de ton, afin de reproduire au milieu d'effets nouveaux, les effets si vantés des premiers âges.

36e SÉANCE.

27 MARS 1869.

SOMMAIRE :

1. Deuxième trio pour piano, violon et violoncelle, par M. Bazzoni, exécuté par Mme Bazzoni, MM. White et Lasserre.
2. Fantaisie pour saxophone alto en *mi bémol*, par M. A. Deslandres, exécutée par M. Mayeur.
3. Morceaux exécutés sur le pédallier Pleyel-Wolff, par M. Chauvet.
   A. Bach.
   B. Schumann.
   C. Chauvet

37e SÉANCE.

24 AVRIL 1869.

SOMMAIRE :

1. Romance sans paroles de Mendelssohn, exécutée par Mlle Magner.
2. *Ave Maria*, par E. Magner, chanté par Mlle Magner.
3. Air de *Robert le Diable*, exécuté sur le mattauphone par Mlle Anna Vogt.
4. Mélodie de Schumann, chantée par Mlle Simiot.
5. *Tre giorni son che Nina*, air de Pergolèse, exécuté au piano par Mlle Magner.
6. *Quando corpus morietur*, verset du Stabat, par M. E. Magner, chanté par Mlle M. Magner.
7. *La Cinquantaine*, mélodie de M. Simiot, chantée par Mlle Simiot.
8. Fantaisie sur le *Trovatore*, exécutée sur le mattauphone par Mlle A. Vogt.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue J.-J. Rousseau, 58. — 3800.

Planche A.

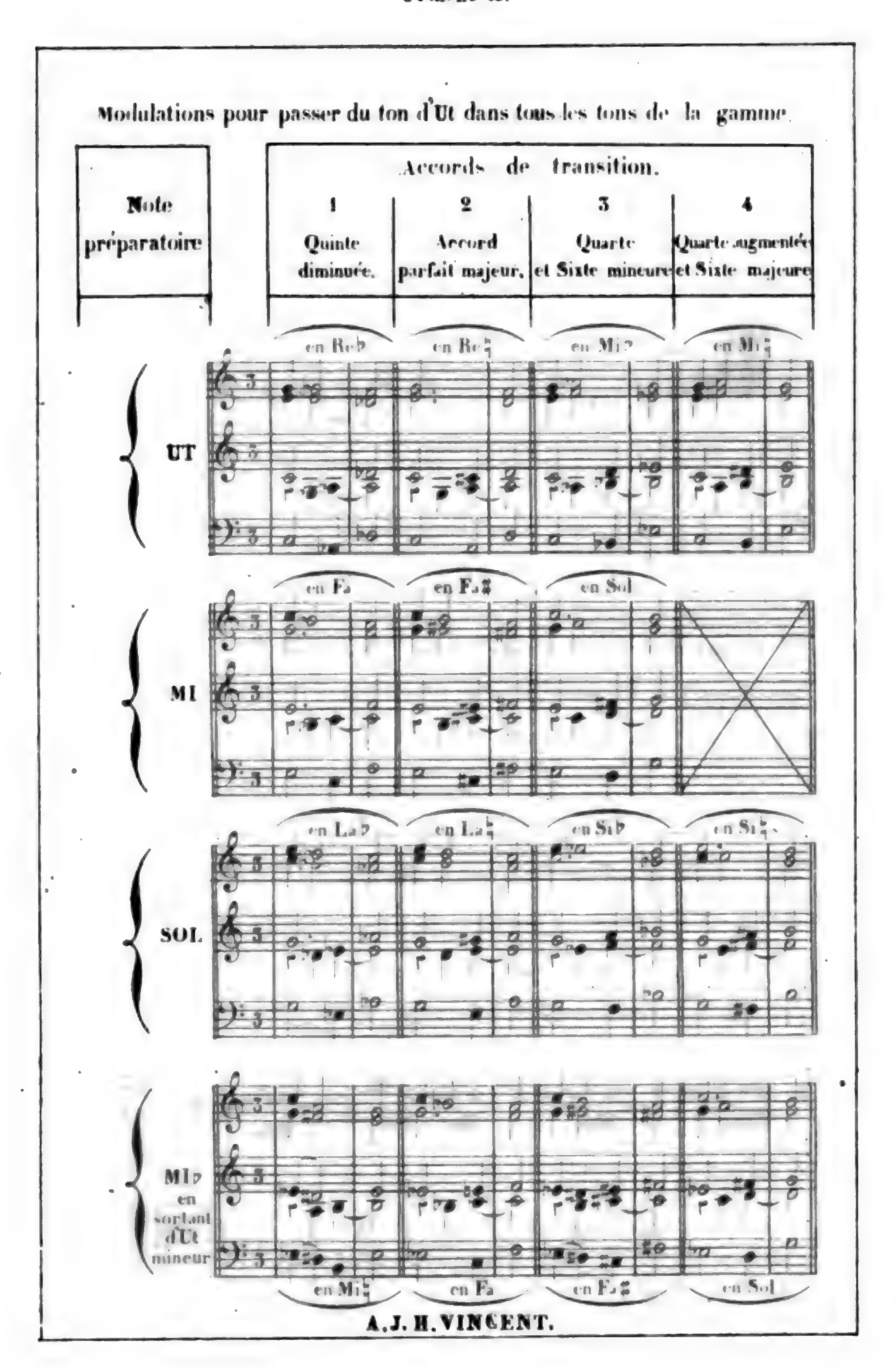

Modulations pour passer du ton d'Ut dans tous les tons de la gamme.
Note préparatoire
Accords de transition.
1
Quinte diminuée.
2
Accord parfait majeur.
3
Quarte et Sixte mineure
4
Quarte augmentée et Sixte majeure
UT
en Ré♭
en Ré♮
en Mi♭
en Mi♮
MI
en Fa
en Fa♯
en Sol
SOL
en La♭
en La♮
en Si♭
en Si♮
MI♭ en sortant d'Ut mineur
en Mi♮
en Fa
en Fa♯
en Sol
A. J. H. VINCENT.

Planche B.

ODE D'HORACE



Le signe x indique l'élévation d'un quart de ton.

Planche C.

FUGHETTA

HALÉVY.



Le signe + indique l'élévation d'un quart de ton

BULLETINS DE LA SOCIÉTÉ

DES

COMPOSITEURS DE MUSIQUE

8e ANNÉE

(10e LIVRAISON).



PARIS

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE DE RICHELIEU

—

1870

Tiré à 100 exemplaires pour l'usage exclusif des Membres de la Société.

SÉANCE ANNUELLE (37e BIS).

28 JANVIER 1870 (1).

SOMMAIRE :

1. Rapport pour l'année 1869, présenté à l'Assemblée générale, au nom du Comité, par M. Th. de Lajarte, Secrétaire.
2. Élection de cinq membres du Comité, en remplacement de MM. A. Blanc, Elwart, de Lajarte, Nibelle et Wekerlin, membres sortants rééligibles.

RAPPORT POUR L'ANNÉE 1869, PRÉSENTÉ A L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE AU NOM DU COMITÉ,

PAR M. TH. DE LAJARTE, Secrétaire.

MESSIEURS ET CHERS CONFRÈRES,

C'est la première fois que j'ai l'honneur de vous présenter le rapport annuel qui doit vous faire connaître la situation artistique et financière de la Société.

J'eusse été fort heureux, je vous l'avoue, de voir mon collègue M. Ortolan continuer la tâche qu'il remplissait si bien ; mais un long voyage entrepris, suivi de nombreuses occupations au retour, a été pour lui une excuse trop valable pour que le Comité ne le relevât point de ce mandat,—qui n'était pas *impératif*, heureusement.

Excusez donc, Messieurs, mon émotion « inséparable d'un premier début »; ayez un peu de patience, je tâcherai de n'en point trop abuser.

La situation financière de la Société doit d'abord vous être présentée.

Grâce à notre trésorier M. Wolff, qui est depuis sept ans, le génie protecteur de notre Société, la caisse est dans des conditions relativement excellentes. Nous n'avons que très-peu de frais : le bulletin, les

(1) Les séances des mois de novembre, décembre, mars et avril n'ont pu avoir lieu.

lettres de convocation, puis quelques achats de partitions pour notre bibliothèque, quand de bonnes occasions se présentent.

Voici le bilan de notre « fortune » sociale

au 31 décembre 1869		2,005 fr. 05 c.
Qui se déduit ainsi :		
En caisse	2,538 fr. 50 c.	
Intérêts des fonds déposés chez MM. Pleyel Wolff et Cie	97 fr. 10 c.	
	2,635 fr. 60 c.	
Payements divers, détaillés au livre de caisse	630 fr. 55 c.	
Somme égale		2,005 fr. 05 c.

Nous ne sommes pas riches, vous le voyez ; mais nous sommes..... « à notre aise » à condition pourtant d'être rangés et économes et de ne pas changer notre manière d'agir.

Un de nos sociétaires a donné, tout récemment sa démission, par écrit, et il l'a motivée :

« Le Comité ne s'occupe pas de l'exécution, en public, des œuvres des sociétaires, » telle est l'allégation de notre ancien collègue. Quelques-uns de nos confrères nous ont déjà fait le même reproche, et nous sommes heureux de pouvoir profiter de cette circonstance pour leur opposer une énergique protestation.

Que pouvons-nous faire, nous vous le demandons, avec la somme, relativement modique, que notre caisse peut nous offrir ? Un seul concert, donné dans des conditions un peu favorables, absorberait tout notre capital social. Avouons-le franchement.

Il doit bien y avoir parmi vous quelques victimes de la salle Herz. Quel est le compositeur qui n'a pas eu la séduisante envie de faire entendre ses œuvres en public ?.. Quel est celui, dites-le-moi, qui a récolté un bénéfice réel ?

Et l'on voudrait que le Comité prît sur lui de dilapider l'argent qui lui est confié, en donnant un concert, qui satisferait les désirs et l'amour-propre d'un petit nombre de ses mandataires ? Non, Messieurs, le Comité ne peut assumer sur lui une aussi grande responsabilité. Il s'occupe toujours de cette question importante. Il l'étudie incessamment, hélas ! sans la résoudre suivant ses vœux. C'est en augmentant la caisse sociale qu'il pourrait parvenir à réaliser ses espérances et les aspirations des membres de la Société.

Pour cela faire, il serait à désirer, d'abord, que les sociétaires acquittassent avec plus de régularité leur cotisation annuelle. — C'est une petite admonestation anodine que je me permets, n'ayant pas l'honneur d'être votre trésorier.

Du reste, le Comité est, à l'heure présente, saisi de la proposition de l'un de ses membres, qui voudrait intéresser à notre Société un haut fonctionnaire, et par là rendre notre caisse un peu plus lourde.

Nous avons une excellente réputation en haut lieu, croyez-le bien, un peu d'or à notre ceinture ne ternirait pas notre renommée, j'en conviens, du reste; mais je vais vous donner de suite par un fait tout récent, la preuve évidente de l'influence qu'a prise notre Société; ce fait mérite, je crois, d'être apprécié par vous. Vous devez vous souvenir que déjà ce fut grâce aux démarches du Comité, que la date du concours d'Opéra a été reculée. Nous agissions ainsi dans l'intérêt des compositeurs qui, pressés par le temps, ne pouvaieut terminer leurs partitions, ayant déjà concouru pour l'Opéra-Comique. Nous agîmes auprès du ministère. La Commission des auteurs et compositeurs dramatiques fut consultée, et les deux Comités, réunis dans une même pensée, obtinrent du ministère que la date du concours fût portée au mois de septembre 1868. Ce fut donc notre Société qui eut gain de cause, puisqu'elle avait eu, la première, l'idée de cette modification.

Aujourd'hui, elle ne se met plus en avant, elle ne va plus solliciter. C'est le ministre des Beaux-Arts qui vient, de lui-même, consulter notre Comité, et l'appelle dans son cabinet. C'était le 15 janvier dernier, à propos du Théâtre-Lyrique et de la démission de M. Pasdeloup. Nos efforts n'ont pas été perdus vous le voyez. L'avis de votre Comité peut donc avoir du poids dans les résolutions du gouvernement pour les questions qui nous intéressent, puisqu'on le convie, puisqu'on demande son opinion. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que vous devez être satisfait de ce nouveau succès.

Après cette digression, qui vous a été sympathique, je l'espère, revenons à la question qui nous occupait tout à l'heure. Je vous parlais de l'insuffisance de notre caisse pour pouvoir organiser des concerts et des auditions publiques. Je n'ai qu'une chose à ajouter.

Que les sociétaires se souviennent bien du *droit* — je souligne ce mot — du droit qu'ils ont d'avoir un samedi à eux. Ils n'ont pour cela faire qu'à le demander par avance au Comité. M. Wolff nous a gracieusement abandonné les salons où nous sommes réunis. Il continue à les mettre à la disposition de la Société, tous les samedis. Si nos confrères n'usent pas de sa bienveillante hospitalité, c'est à eux-mêmes qu'ils doivent s'en prendre.

La question d'une maison d'édition est toujours à l'étude. Vous vous souvenez de la retraite de M. Lacour. M. Lacour n'est plus même chargé de gérer la bibliothèque des auteurs dramatiques. M. Dentu, libraire au Palais-Royal, a pris la suite de cette affaire. Nous sommes convaincus qu'il garderait en dépôt des morceaux de musique aussi bien que des livres; mais ce n'est pas encore, suivant nous, une combinaison très-heureuse.

M. Bigard devait, à la dernière séance mensuelle, développer devant vous un nouveau projet qu'il a conçu. Une indisposition l'en a empêché: ce n'est qu'un retard qui sera réparé incessamment.

Le nombre de nos sociétaires est toujours, à peu près, dans les mêmes proportions. Quatre démissionnaires : MM. Boulanger, Lasserre, James et Bergson; trois nouveaux membres : MM. Serpette, Delaporte et d'Aguilar.

Malheureusement nous avons à déplorer la perte de deux de nos confrères : M. Serrier, organiste de beaucoup de talent, notre collègue au Comité depuis une année à peine et que M. d'Ingrande, membre suppléant, a remplacé. Puis Lefébure-Wély, sans contredit le premier des organistes modernes, qui tint avec tant de succès les orgues de Saint-Roch, de la Madeleine et de Saint-Sulpice, Lefébure, dont je m'honore d'avoir été l'admirateur et l'ami intime. Ame loyale, cœur chaud, musicien élégant et instruit, improvisateur hors ligne, il laisse après lui un vide qui ne sera pas comblé de si tôt.

Nos réunions mensuelles ont été très-intéressantes, mais pas assez suivies par nos collègues; qu'ils me permettent encore de leur faire ce léger reproche. Des lectures ont été faites par M. Wekerlin, notre érudit et infatigable bibliothécaire, et M. Balleygnier musicologue plein de zèle.

L'exécution des différents morceaux de nos programmes a été confié au talent éprouvé de MM. Poisot, Delioux, Salvator Daniel, Populus, Chauvet, Mayeur, White, Lasserre, Mme Bazzoni, Mlles Magner, Anna Vogt et Simiot.

Les noms des auteurs de ces compositions, la plupart inédites, étaient ceux de MM. Wekerlin, S. Daniel, Populus, Deslandres, Bazzoni, Magner et Simiot.

Notre bibliothèque s'enrichit chaque année d'ouvrages importants, au moyen de dons gracieux ou d'intelligentes acquisitions.

Citons d'abord l'offre généreuse de M. le général Mellinet, qui a donné à la Société dix-huit partitions de Lully, manuscrites ou gravées. Le Comité a remercié, en votre nom, l'honorable général de cette marque de sympathie pour la Société. Je crois, Messieurs, être votre véridique in-

terprète en lui exprimant publiquement ici le témoignage de notre gratitude.

M. Félix Clément nous a aussi offert un exemplaire de son bel ouvrage : le *Dictionnaire lyrique*.

Parmi les œuvres les plus remarquables que nous avons acquis ou reçus cette année, je dois citer :

L'*Histoire de Mozart*, par M. Sowinsky (grand in-8°) ;

Le *Fac simile* de l'*Antiphonaire* de Saint Grégoire, publié par l'abbé Lambillotte ;

Les *Harmonistes du* XIVe *siècle*, par M. de Coussemacker ;

Le troisième volume des *Scriptores musicæ;* puis un assez grand nombre de partitions anciennes, à orchestre.

Les concours institués par le ministère des Beaux-Arts sont terminés, vous le savez; nous devons savoir gré au gouvernement d'avoir essayé de venir en aide aux compositeurs. Nous avons eu, du reste, la satisfaction de voir couronner l'œuvre d'un de nos sociétaires, M. Philippot, dont l'opéra : *le Magnifique*, a obtenu le prix du concours au Théâtre-Lyrique.

La liberté des théâtres n'a point produit tout ce que l'on espérait d'elle. Elle n'a fait que déclasser complétement la musique de demi-caractère et donner du rayonnement à quelques individualités. On attribue cette non-réussite à différentes causes; au maintien des subventions, par exemple. Je ne donne pas mon avis personnel ; ma parole n'est que le reflet d'une opinion. Dans tous les cas, je le constate, on ne joue plus l'opéra-comique en province, et je le regrette. On n'y joue plus que l'opérette, la farce musicale, l'opéra bouffon et trivial qui n'a pas besoin de chanteurs pour être interprété, mais bien d'une pantomime grivoise et d'airs de danse sur lesquels on puisse esquisser un pas plus ou moins chorégraphique. La province est donc fermée pour les compositeurs sérieux. Voyons la situation de la musique dramatique à Paris.

L'Opéra-Comique a signé un nouveau traité; le nombre des actes nouveaux est fixé à douze par année. Trois ouvrages en un acte figurent dans ce nombre. Le domaine public n'a droit à aucune immunité.

Je ne parle pas, bien entendu, de l'Opéra; quant au Théâtre-Lyrique, pendant la direction de M. Pasdeloup, il a repris des ouvrages allemands, italiens ou du domaine : *Rienzi*, *Iphigénie en Aulide, l'Irato*, — d'exécution sinistre ! — *Don Juan*, etc., etc. Quelques partitions d'Halévy et d'Adam. Deux ou trois ouvrages de nos contemporains. Voilà toute sa campagne. Au 1[er] février, M. Pasdeloup se retire. Que va devenir le théâtre ? C'est le secret des dieux !

Le directeur de l'Athénée, qui avait sainement débuté, lorsqu'il n'a-

vait qu'une salle trop petite et une troupe de valeur trop mince, a changé sa manière lorsqu'il a eu à sa disposition une bonne mais coûteuse interprétation. Depuis leur translation au théâtre de l'Athénée, les anciennes Fantaisies Parisiennes n'ont donné aucun ouvrage nouveau d'un compositeur français : C'est peu.

Le répertoire des Bouffes appartient au fondateur du théâtre... « en toute propriété, avec ses dépendances. »

Quant au théâtre Italien, M. Bagier avait eu une bonne pensée, c'était de faire exécuter, les jours opposés à ses représentations ordinaires, des ouvrages dus à la plume de compositeurs français. — Beaucoup des artistes de M. Bagier parlent notre langue, et pour cause.—Un des vice-présidents du Comité, M. Vogel, s'était occupé, dans l'intérêt de tous, de cette affaire importante, et nous devons ajouter qu'il en avait eu l'heureuse initiative. Ses soins sont restés infructueux, et nous craignons bien que M. Bagier ne fasse rien qui puisse être profitable aux musiciens, nos compatriotes. Pourtant, nous avons de bonnes raisons pour croire que M. Bagier serait approuvé par le ministère des Beaux-Arts.

Tel est le bilan de cette année. Il n'est pas plus satisfaisant que ceux des années précédentes.

Nous le savons de reste, la situation des musiciens qui vivent de leur plume est toujours aussi peu fortunée. Il est inutile de le mentionner ; ce serait une redite sans but, si elle ne devait pas nous engager à réunir en un faisceau solide les forces individuelles, qui existent éparses et improductives.

La *Société des Compositeurs* est née d'une belle et féconde pensée. Si elle ne porte pas des fruits assez hâtifs, ne nous en effrayons pas, mais serrons les rangs avec encore plus d'énergie qu'auparavant. On médit de l'inertie inhérente à notre caractère artistique ; faisons taire ces diseurs de riens qui nous refusent « l'harmonie et l'accord parfait ; » Et rappelons-nous bien que si « l'union fait la force » pour un pays, elle est la vie et le salut pour une classe d'artistes aussi déshéritée qu'est la nôtre.

COMITÉ POUR 1870.

MM. Reber, *Président;*
A. Vogel, *Vice-Président;*
A. Boieldieu, *Vice-Président;*
Th. de Lajarte, *Secrétaire;*
A. Wolff, *Trésorier;*
J.-B. Wekerlin, *Bibliothécaire;*
A. Thomas, A. Nibelle, E. Ortolan, A. Blanc, A. Elwart, Gevaert, Ch. Poisot, F. Clément, Guillot de Sainbris, d'Ingrandes.

38e SÉANCE.

25 FÉVRIER 1870.

SOMMAIRE :

1. Notice nécrologique sur Lefébure-Wély, par M. Elwart.
2. Entretien et lecture sur les compositeurs français et les théâtres subventionnés, par M. Guy de Charnacé (1).

NOTICE NÉCROLOGIQUE SUR LEFÉBURE-WÉLY,

par A. Elwart.

Messieurs,

Notre Société est presque chaque année cruellement éprouvée : Kastner, Kreutzer et Serrier sont successivement descendus dans la tombe,

(1) Sous ce même titre, le travail de M. Guy de Charnacé a été publié chez Dentu, 1870; brochure in-8° de 60 pages.

et nos pleurs étaient à peine séchées que nous avons dû en verser de nouvelles sur la perte de l'un de nos collègues les plus célèbres et le plus aimés.

Vous avez tous nommé Lefébure-Wély.

Né à Paris, le 13 novembre 1817, Louis-Alfred Jamet, eut le bonheur d'être le fils d'un organiste de mérite, et, ce fut dans l'orgue de Saint-Roch, qu'il bégaya les premiers mots de sa langue maternelle et que ses petites mains d'enfant eurent pour hochet les touches bigarrées du clavier.

Doué d'une excellente organisation, Lefébure-Wély à l'âge où les jeunes garçons commencent à peine leur éducation primaire, fut, par suite d'une paralysie de son père, admis à faire l'intérim du poste important que ce dernier occupait, non sans talent, à Saint-Roch. — Les jours fériés, les jours de *Te Deum*, car, à cette époque, ce morceau liturgique était la pierre de touche de tout bon organiste, un virtuose adulte remplaçait au clavier, le jeune et studieux enfant.

Son père étant mort, la fabrique de Saint-Roch, afin de conserver à la veuve les émoluments de l'époux qu'elle pleurait, nomma le fils organiste titulaire de la paroisse. Lefébure-Wély, n'avait alors que quatorze ans! Il étudia avec une nouvelle ardeur la science, sans laquelle les plus belles inspirations ne sont que d'éphémères météores, et l'instrument qui devait illustrer son nom. — Afin de donner à son talent cette légèreté de toucher qui donne tant de charme à l'exécutant, Lefébure-Wély travailla si assidûment le piano que ses deux professeurs, Benoist et Zimmermann, eurent la joie de lui voir obtenir la même année aux concours solennels du Conservatoire, le premier prix d'orgue et le premier prix de piano.

Ceci se passait, il y a trente-six ans : en 1834. Succès comme noblesse oblige, et Lefébure-Wély, qui avait l'intuition d'un avenir glorieux, ne voulut rester étranger à aucune des faces multiples de la composition musicale. Berton, l'illustre auteur de *Montano*, et F. Halévy, le créateur de la *Juive*, l'initièrent au grand art de la composition scénique et de l'instrumentation, cette mère féconde d'effets, de surprises charmantes ; véritable palette que le compositeur de génie sait varier à l'infini.

L'invention de l'Harmonium, cet orgue de la petite propriété, les perfectionnements incessants que les Barker, les Cavaillié-Coll, les Merklin, apportaient aux grandes orgues ne le virent pas indifférent, et avec la passion réfléchie qu'il mettait à tout ce qu'il entreprenait, notre cher et regretté collègue se livra avec persévérance à l'étude du mécanisme de ces instruments.

Lefébure-Wély fut successivement organiste de la Madeleine, où ses

succès furent aussi grands que ceux des plus célèbres prédicateurs. Les hommes appréciaient en lui un goût parfait, et les femmes, qui aiment tout ce qui est charmant afin de se trouver dans un milieu qui leur est naturel, assiégeaient le buffet trop étroit de l'orgue de l'opulente et monumentale église. — Saint-Sulpice fut la dernière station musicale de notre ami, et l'on peut dire sans hyperbole que, à l'exemple du général, qui a pour linceul son drapeau victorieux, Lefébure est mort sur son champ de bataille.

Touché des grâces d'une jeune personne que son talent vocal désignait pour occuper l'un des premiers rangs sur nos scènes lyriques, Lefébure-Wély obtint sa main. — Cette union, qui fut le bonheur de sa vie, lui donna deux filles charmantes que nous avons applaudies dans cette enceinte, et un fils dont la naissance le combla de joie.

Lefébure-Wély, quoique possédant une science profonde, avait compris que notre époque de foi tiède et de relâchement n'est plus celle où fleurissaient les Bach, les Hændel et même les Séjan ; aussi, cachait-il sous les fleurs de la plus exquise fantaisie ses combinaisons les plus savantes. — Témoin de cette abnégation dont trop d'organistes ne se sentent pas capables, un critique a surnommé Lefébure-Wély, l'*Auber de l'orgue*—et la postérité, qui commence à peine pour lui, ratifiera ce jugement.

La fièvre scénique avait aussi atteint notre ami. Les succès de théâtre ont tant de retentissement, le compositeur y jouit avec tant de contentement de son œuvre lorsqu'elle y est proclamée excellente, que Lefébure-Wély, membre du Comité de patronage de l'École du Chiffre, imita plusieurs de ses confrères en profitant de l'appui qu'un illustre homme d'Etat, auteur d'Opérettes à ses heures, accordait à tous ceux qui le lui demandaient, et en 1861, il donna à l'Opéra-Comique, *les Raccoleurs*, trois actes, dans lesquels il prouva qu'avec un meilleur poëme et plus d'expérience du théâtre il pouvait s'y faire une jolie position.— Avant sa tentative lyrique, Lefébure-Wély avait fait exécuter une très-bonne messe à Saint-Roch, et le répertoire de cette paroisse est formé d'une grande partie de ses inspirations religieuses, parmi lesquelles l'*O Salutaris*, exécuté le jour de Noël, est une véritable prière mélodique.

Décoré de la Légion d'honneur (1859) et de quelques ordres étrangers, ayant mis en circulation une foule de morceaux sur l'harmonium et le piano, notre ami avait formé le projet d'écrire une méthode complète d'orgue tel que Cavallié-Coll l'a perfectionné; mais la maladie qui le minait, l'empêcha de mettre à exécution cette résolution malheureusement trop tardive. Comme homme, Lefébure-Wély était le modèle du

parfait gentilhomme. — Il était obligeant, ne jalousait personne, et si nous avons un seul reproche à lui adresser, c'est de n'avoir pas fait d'élève, dépositaire de sa manière de jouer du grand orgue. Hélas! l'Hercule a laissé sa massue — mais quel sera le bras assez puissant pour terrasser avec elle l'hydre du mauvais goût qui nous menace de toutes parts?

C'est le 1er janvier dernier que notre ami a rendu sa belle âme à son créateur. Ses obsèques ont eu lieu à Saint-Sulpice, le 4 du même mois, au milieu d'un concours immense d'amis et d'admirateurs. — Par une attention délicate le buffet du grand orgue avait été recouvert d'un voile de crêpe parsemé de larmes d'argent. — Ah! si toutes celles que cette mort à fait verser avaient pu être recueillies, les parois de l'église n'eussent pas été assez larges pour les contenir! Au cimetière de Mont-Parnasse, où l'enterrement a eu lieu, Ambroise Thomas a prononcé des paroles émues et, moi, au nom de notre Compagnie, j'ai essayé de payer un juste tribut de regrets à la mémoire de celui dont nous n'entendrons plus ici les admirables improvisations; mais c'est surtout pour les grands artistes que l'Ecclésiaste semble avoir proclamé cette parole consolante et profonde : *La mort est le commencement de la vie!*

39e SÉANCE.

31 MAI 1870.

SOMMAIRE :

1. Notice sur la contre-basse, par M. Wekerlin.
2. Entretien sur les compositeurs célèbres de romances depuis 1791 jusqu'à nos jours, par M. Elwart.

Exemples chantés par Mlles de Gray, Marietti et M. Piter.

NOTICE SUR LA CONTRE-BASSE

PAR J.-B. WEKERLIN.

Dès le début, nous avertissons nos lecteurs qu'on ne connaît point l'inventeur de la contre-basse, quoique ce soit un instrument presque moderne, puisqu'il n'a tout au plus que deux siècles d'existence. Ce géant sonore et majestueux a dû voir le jour sans beaucoup de bruit, peut-être même l'a-t-on regardé d'abord comme un monstre, ou comme l'erreur fantastique d'un luthier.

Si la contre-basse n'est pas très-ancienne, il ne faut pas s'en étonner : cet instrument est né par suite des exigences et des enrichissements successifs de l'harmonie et de la sonorité.

Les instruments primitifs étaient des lyres, des flûtes, dont s'accompagnaient les anciens peuples. Peu à peu, et les arts se perfectionnant, cet orchestre de l'âge d'or a pris de l'extension, s'est complété, lentement par exemple.

Car, sans remonter au roi David et à ses trois mille harpistes, auxquels l'adjonction d'une centaine de contre-bassistes n'eût pas nui, certes, ce n'est guère que dans le XVIe siècle que nous voyons apparaître un rudiment d'orchestre, et encore. Même du temps de Lulli, fin du XVIIe siècle, l'orchestre n'avait que peu d'instruments ; aussi était-il sourd et incolore. La contre-basse ne devint nécessaire qu'à mesure que l'orchestre se constitua et se perfectionna, alors seulement le besoin de cette basse virile se fit sentir ; jusque là, nous le répétons, cette instrument n'aurait eu aucun but, aussi n'y a-t-on pas songé.

Quelques auteurs ont émis l'opinion que le mot *contre* a été ajouté à la basse, en opposition au violon : le *mi* du violon étant représenté par un *sol* sur la contre-basse et le *sol* du violon étant représenté par un *mi* sur la contre-basse, c'est chercher bien loin une chose fort simple.

Que la contre-basse soit un enfant du violon, un enfant qui a pris de l'embonpoint, cela n'est pas douteux. Cette vérité fait dire à l'abbé Sibire dans sa *Chélonomie* (1) : « Le violon est la racine des instruments à sons filés, qui n'en sont que des dérivés, c'est-à-dire des violons plus ou

(1) *La Chélonomie*, ou le parfait luthier, par l'abbé Sibire, ancien curé de Saint-François-d'Assise, à Paris. 1806.

moins grands, depuis la pochette du maître à danser jusqu'à la contre-basse. L'archi-luth ne dut être jadis qu'un luth plus gros et plus allongé. Si jamais il prend fantaisie à un musicien de commander, ou à un luthier de construire une archi-contre-basse, c'est-à-dire un instrument gigantesque, l'inventeur du violon ou sa cendre, si elle se ranime, aura droit d'en revendiquer la découverte (1). »

Jean Rousseau n'est pas tout à fait de l'avis de M. Sibire, car il dit que la viole (2) est le plus parfait de tous les instruments, et que si Adam, le premier homme, avait voulu faire un instrument, il aurait fait une viole.

Après avoir cité ces apologistes enthousiastes du violon et de la viole, nous nous écarterons un peu de l'avis de l'un et de l'autre, en donnant la *viola da gamba* comme origine du violoncelle, et par suite de la contre-basse.

Cette *viola da gamba* représentait à peu près le violoncelle de nos jours ; on le tenait entre ses jambes, comme son nom l'indique, et tel qu'on le voit dans le tableau des *Noces de Cana* par Paul Véronèse, peintre qui a vécu de 1532 à 1588.

Il y avait dans la famille des violes non-seulement la *viola da gamba* mais un *contra-basso da gamba*, appelé aussi *violone*.

L'un des promoteurs, sinon l'inventeur des basses de viole et des contre-basses de viole paraît être *Gasparo da Salo*, qui en construisit dès 1560 à Brescia (3).

Un plus ample renseignement se trouve dans la *Biographie des musiciens* par M. Fétis (1865), à l'article *Todini*, page 235. Après avoir parlé de la *dichiaratione della galleria armonica* (1676), ouvrage dans lequel Todini décrit les instruments et les machines qu'il avait réunis, nous voyons à l'analyse du 23e chapitre : On y trouve la description d'une viole *tétraphone* dont le mécanisme permettait d'y jouer à volonté, et sans démancher, les quatre espèces de violes, c'est-à-dire le *soprano* ou *pardessus de viole*, le *contralto* ou *viola bastarda*, le ténor et la basse de viole. « Todini avait donné à la partie grave de cet instrument une étendue beaucoup plus grande ; mais il y renonça par la suite, parce qu'il inventa la contre-basse à quatre cordes qu'il joua lui-même dans les oratorios, dans les concerts et dans les sérénades. Jusqu'en 1670, la par-

(1) Ce rêve a été réalisé, en 1855, par M. Vuillaume, qui exposa une *contre-basse monstre* (octobasse) ; un clavier et un pédalier abaissent sur les cordes des doigts de fer ; la main droite tient l'archet.

(2) *Traité de la viole*, par Jean Rousseau, maître de musique et de viole, Paris, Ballard, 1687, pet. in-8°.

(3) *Fétis; Antoine Stradivari*, Recherches historiques, etc. Paris, 1856, in-8.

tie de contre-basse était jouée par l'*archiviole*, montée de sept cordes à l'octave grave de la basse de viole, avec des cases pour poser les doigts, ou par la grande viole appelée *lyra* ou *accordo*. Les contre-basses de Gaspardo de Salo et autres anciens maîtres qu'on possède, sont ces mêmes instruments dont on a changé le manche et le système de monture. »

Quand M. Fétis dit que *Todini inventa la contre-basse à 4 cordes*, il ne se souvenait sans doute pas qu'il avait déjà doté de cette invention Gaspardo de Salo; de plus nous voyons dans les *Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers depuis le* XVIe *au* XIXe *siècle de M. le chevalier Léon de Burbure* (Bruxelles 1863, in-8°), qu'en 1636 maître Daniel, luthier, construisit une contre-basse avec son étui, pour la chapelle du Saint-Sacrement à la cathédrale d'Anvers.

Antérieurement à cette date, on lit dans la *Syntagma* de Prætorius (1619), (1) : Dans ces derniers temps on a construit deux très grandes violes da gamba ; en les employant, les autres basses en usage jusqu'ici peuvent exécuter les parties de ténor ou d'alto.

Santo Magini (2), luthier à Brescia au XVIIe siècle, se distingua surtout par ses contre-basses, qui sont renommées en Italie comme les meilleurs instruments de ce genre (3).

Après l'école de Brescia, en fait de lutherie, vient celle de Crémone, fondée par André Amati vers le milieu du XVIe siècle. Il existait dans le mobilier de la chapelle royale une collection de violons et de violes qui avaient été faits par André Amati, à la demande de Charles IX, amateur passionné de musique. Après les journées du 5 et 6 octobre 1790, tous ces instruments disparurent de Versailles (4).

Nicolas Amati, fils de Jérôme et neveu d'André, est le plus célèbre des Amati, il naquit en 1596 et mourut en 1684.

La lutherie italienne maintint sa juste célébrité à travers le XVIIIe siècle, et c'est elle qui a dû faire les premiers patrons de la contre-basse, en modifiant ses *violone*.

Voici ce que nous apprend *Brossard* dans son *Dictionnaire de musique*, édition originale in-fol. de 1703, à l'article *violone :* « C'est notre basse de violon, ou pour mieux dire c'est une double basse, dont le corps et le manche sont à peu près deux fois plus grands que ceux de la *basse de violon* à l'ordinaire, dont les cordes sont aussi à peu près plus longues

(1) *Prætorius, Syntagma musicum*, etc., tome II, 46, Wittenberg, 1615 à 1619, in-4°.

(2) Il ne faut pas confondre *Santo Magini* avec *Jean-Paul Magini*, auteur des fameux violons. Ce luthier travaillait à Brescia, entre 1590 et 1640.

(3) *Fétis; Antoine Stradivari*, p. 54.

(4) Ibid.

et plus grosses deux fois que celles de la basse de violon, et le son par conséquent est une octave plus bas que celui des *basses de violon* à l'ordinaire. Cela fait un effet tout charmant dans les accompagnements et dans les grands chœurs (1), et je suis fort surpris que l'usage n'en soit pas plus fréquent en France. »

L'Italie et l'Allemagne se servaient alors depuis longtemps déjà de la contre-basse.

J. Mattheson dans son *Nouvel orchestre dévoilé* (2), 1713, dit à propos de la contre-basse : « Ce doit être une véritable besogne de cheval que de tenir ce monstre entre ses mains pendant trois ou quatre heures de suite. »

L'orchestre de Lulli, et antérieurement, n'avait point de contre-basse, c'étaient les violoncelles et les basses de viole qui faisaient la partie grave, et une espèce de contre-basse de viole (*violone*) montée de 9 cordes minces ; les choses restèrent dans cet état jusqu'en 1730. » (Fétis, *Revue musicale*, tome I).

Le violoncelle lui-même, d'après M. Fétis, n'aurait été introduit en France que peu de temps avant la mort de Lulli, par *Batistini* de Florence, connu sous le nom de Jean Stuck.

Montéclair, compositeur né en 1666 à Chaumont, est désigné comme le premier musicien qui joua de la contre-basse à l'orchestre de l'Opéra, (il n'y en avait qu'une alors). Durey de Noinville, dans le tome II de son *Histoire du théâtre de l'Opéra en France* (1753), nous dit : « Montéclair se fit connaître à Paris vers l'an 1700. Il entra dans l'orchestre de l'Opéra, où il fut le premier qui joua de la contre-basse, instrument qui n'avait point encore été admis, et qui fait un si grand effet dans les chœurs. »

Nous remarquerons que cette note contredit l'assertion de M. Elwart dans son *Petit traité d'instrumentation* (1862), quand il met que la contre-basse a été introduite pour la première fois à l'Académie royale de musique en 1756 par Gélinek, célèbre artiste allemand. Du reste, M. Elwart se contredit lui-même à cette occasion, car dans ses *Études élémentaires* publiées en 1838, il avançait qu'un artiste de talent, Mondonville, joua le premier de la contre-basse à l'Académie royale de musique en 1710.

Ces deux dates sont à rectifier, ainsi que le nom de Mondonville, à la place duquel il faut lire Montéclair.

(1) L'expression de *grand chœur* signifiait *tutti*, à cette époque.

(2) *Das neu eræffnete Orchestre, durch J. Mattheson*. Hamburg, 1713, trois vol. in-12, tome I, p. 236.

En 1757 il n'y avait toujours qu'une seule contre-basse dans l'orchestre de l'Opéra, et l'on ne s'en servait que le vendredi, qui était le beau jour de ce théâtre (cette tradition aristocratique du vendredi existe encore aujourd'hui). Gossec fit ajouter une seconde contre-basse à l'orchestre de ce théâtre; Philidor en mit une troisième pour la première représentation de son opéra d'*Ernelinde*, et successivement le nombre de ces instruments s'est augmenté jusqu'à huit (1).

J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, écrivait en 1767 : « De tous les orchestres de l'Europe, celui de l'Opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, est celui qui fait le moins d'effet. »

Parmi les nombreuses raisons qu'il donne pour justifier son dire, il y à celle-ci : « Pas assez de contre-basses et trop de violoncelles, dont les sons, traînés à leur manière, étouffent la mélodie et assomment le spectateur. »

Dans l'origine et jusque il y a cinquante ou soixante ans, l'accord de la contre-basse était une si grande affaire, qu'avant la représentation le luthier venait remplir cette besogne; les chevilles étaient alors montées à cliquet, tandis qu'en Allemagne on avait depuis longtemps déjà la vis sans fin, appliquée à la contre-basse à Berlin en 1778 par Bachmann.

Nous nous rappelons même avoir vu en Alsace les contre-basses avec de simples chevilles.

Un avocat au parlement, M. Domenjoud, avait proposé l'application de vis de rappel, posées parallèlement au manche et adaptées à son extrémité. Cette idée qu'on trouve développée dans une plaquette intitulée : *De la préférence des vis aux chevilles pour les instruments de musique*, etc., Paris 1757, peut bien avoir aidé Bachmann dans son invention. Dans le système de M. Domenjoud l'action de la vis était directe, tandis que Bachmann y a joint l'intermédiaire de la *vis sans fin*, dont il n'était d'ailleurs pas l'inventeur.

D'après le *Dictionnaire Encyclopédique des sciences musicales de G. Schilling*, Bachmann ne produisit son invention qu'en 1792 et non en 1778, comme on l'affirme généralement.

Nous ignorons si le perfectionnement de M. Domenjoud, revêtu d'un rapport favorable de l'Académie des sciences le 1er décembre 1756 a fait fortune; la question pratique n'avait pourtant pas été négligée, car sa brochure est complétée par l'avis suivant : « Ceux qui voudront profiter de la commodité de cette invention, pourront s'adresser au sieur Gaviniès, maître luthier à Paris, rue St-Thomas-du-Louvre. Il mettra des manches entiers, ou fera l'amputation des vieux au-delà du sillet du

(1) *La musique mise à la portée de tout le monde*, par Fétis.

côté des chevilles, sans toucher au reste de l'instrument, et y entera très-proprement les nouveaux, tant aux violons qu'aux violoncelles, basses, contre-basses, violes, etc. Il mettra aussi des vis aux clavecins, si on s'y détermine. »

Albrechtsberger, dans son *Traité d'harmonie*, publié en 1790 à Leipzig, dit que le *violone* ou contre-basse a généralement 5 cordes : *fa, la, ré, fa dièse, la*, en partant du grave. Il ajoute : il y a encore une autre espèce de *violone* qui n'a que 4 cordes : *sol, la, ré, sol* ou *fa, la, ré, sol*, mais cet instrument ne s'emploie guère. La contre-basse avait alors sur sa touche un sillet pour chaque demi-ton, à l'instar de la guitare.

N'est-il pas remarquable de voir les premières contre-basses apportées d'Italie et d'Allemagne, montées toutes à 4 cordes, accordées par quartes. Cette observation, faite en 1829 par Gélinek, artiste de la chapelle du roi, prouve une fois de plus combien les innovations ont de la peine à déraciner la vieille routine, puisqu'on a abandonné la contre-basse à 4 cordes pour la mettre à 3, et enfin revenir, presque de nos jours, aux 4 cordes.

M. Gélinek continue ainsi (1) : « Si l'on ne pratique pas cet instrument comme dans son origine, il est naturel de penser que les violoncellistes, ne trouvant pas d'emploi dans les orchestres pour leur instrument, prirent la contre-basse, l'accordèrent par quintes, pour ne pas déranger le système d'intervalle de la basse, tel qu'ils l'avaient appris, et supprimèrent la quatrième corde qui ne peut descendre à l'*ut*. D'ailleurs, la musique française, à cette époque n'étant pas aussi compliquée qu'elle est maintenant, il était très facile de l'exécuter avec la contre-basse à 3 cordes, accordée par quintes, ce qu'il est très fatiguant, et souvent impossible de faire aujourd'hui. »

Il y avait alors des musiciens qui accordaient par quartes leur contre basse à trois cordes, c'est-à-dire, en partant de la note grave : *la, ré, sol*. Gélinek propose d'ajouter un *ut* à l'aigu. De plus, l'archet étant très-court alors (1829), il est d'avis de l'allonger, en changeant la manière de le tenir, et s'appuie de l'exemple de Dragonetti qui, à ce qu'il paraît, fut l'inventeur de cette nouvelle manière de tenir l'archet.

Tout le monde connaît les tours de force de Dragonetti, jouant avec Viotti des duos de violon, où il remplissait alternativement la première et la seconde partie sur sa contre-basse. Le contre-bassiste allemand Kæmpfer en faisait autant; de plus, quand il allait en voyage, il démontait son *goliath*, moyennant vingt-six vis, et le remettait en état dans un clin d'œil (2).

(1) *Note sur la contre-basse*, par *Gélinek*, *Revue musicale*, de Fétis, tome V, p. 169.
(2) *Welcker von Gontershausen*, die musikalische Tonwerkzeuge, etc. Francfort, 1855.

Quant aux tours de force sur la contre-basse, notre contemporain Bottesini, peut rivaliser avec ses prédécesseurs.

Voici une date que nous fournit M. Fétis dans sa *Revue musicale*, juin 1827 : « M. Cherubini vient d'établir une classe de contre-basse à l'école royale de musique (1).

On attribue également à Cherubini l'introduction de la contre-basse à 4 cordes à l'orchestre de la *Société des concerts*, après s'être aperçu que le trait de ces instruments dans la symphonie en *ut* mineur de Beethoven lui avait produit un meilleur effet en Allemagne sur des contre-basses à 4 cordes.

M. Gouffé a notablement contribué à propager cet utile emploi des 4 cordes. Voici, à ce propos, la note que nous trouvons dans la *Gazette musicale de Leipzig*, septembre 1839 : « En France on continue généralement à accorder la contre-basse par quintes, quoique bien des artistes reconnussent l'avantage d'accorder par quartes, et attribuent à cela la supériorité des contre-bassistes allemands sur les français. Cherubini et Habeneck se sont prononcés complétement en faveur de l'accord usité en Allemagne, et dernièrement un certain M. *Gouffé* a publié là dessus une brochure intitulée : *Traité sur la contre-basse à 4 cordes*, d'après lequel on doit réformer la classe de contre-basse au Conservatoire à Paris ».

Rossini les réclamait aussi quand on monta son *Siége de Corinthe*.

Se douterait-on que ce gros instrument se trouve être un type de gaîté dans un proverbe allemand : *Er glaubt der Himmel hængt voll Bassgeigen*, il *s'imagine* (en parlant d'un homme heureux), *que le ciel est garni de contre-basses*. Cette figure doit avoir pour origine ce joyeux temps fort, marqué dans la valse par la contre-basse.

La supériorité de la contre-basse à 4 cordes sur celle à 3 ne se discute plus de nos jours; sans parler des trois notes qu'on gagne dans la grave, le doigté est infiniment meilleur et se prête à des passages plus difficiles. Bottesini n'est pas de cet avis (voyez l'introduction de la *Grande méthode de contre-basse* qu'il vient de publier). Bottesini, préconisant la contre-basse à 3 cordes, peut avoir raison au point de vue du virtuose, mais les ressources immenses de la quatrième corde à l'orchestre, nous le répétons, ne se discutent plus.

L'accord de la contre-basse a subi bien des variations, en tenant

(1) On trouve au Conservatoire, dans un registre autographe de Chérubini : « *Chenié*, « professeur de contre-basse, lequel est entré en fonctions au 1er juillet 1827, ayant été nommé le 23 mai même année.

Les premiers élèves inscrits sont : Durier, Croizier, Dubarle, Bagna, Hémet, Mouillard, Guillion.

compte, bien entendu, du nombre différent de ses cordes. La contre-basse à 3 cordes est presque toujours indiquée *Sol, ré, la* (1) ; pourtant nous voyons dans le traité de *Frœhlich* (2), *La, re, sol.* Dans ce même traité il y a : *Fa, la, re, fa dièse, la,* pour la contre basse à 5 cordes (disparue de nos jours) ; nous y remarquons également *Sol, do, fa, la,* puis enfin *Mi, la, re, sol,* qui est le plus répandu pour les contre-basses à 4 cordes. En Angleterre, on se sert de la contre-basse à trois cordes.

Dans sa *Revue musicale* de 1827, M. Fétis cite l'accord suivant pour les contre-basses allemandes 4 cordes : *La, re, sol, do ;* il est assez bizarre que *Frœhlich* ne l'ait point donné dans son traité.

On accorde quelquefois la corde grave *Mi* en *mi b* ou *ré ;* Berlioz, dans son traité d'orchestration, parle même de l'*ut* grave, mais à cette profondeur il faut convenir que le son est peu distinct.

Dans le *Manuel de musique* (édition Roret), publié par Choron et Ad. de Lafage (1836), les auteurs observent que l'accord de la contre-basse est *La, ré, sol;* puis, ils mettent dans une note que cette manière de monter la contre-basse n'est usitée ni en France ni en Allemagne, et qu'elle a l'inconvénient de priver l'instrument de trois notes fort essentielles dans le grave, savoir *sol, sol dièse.* Hors d'Italie on monte les contre-basses par quintes, à partir du *sol* d'en bas. La manière italienne n'a d'autre avantage que de faciliter l'exécution des traits difficiles. »

Plus loin, nous lisons dans le même manuel : « Je n'ai parlé que de la contre-basse à 3 cordes, parce qu'elle est aujourd'hui la seule en usage : elle est accordée *Sol, re, la.* »

En 1839, un professeur de physique du collége ou séminaire de Corbigny inventa une contre-basse qui se jouait de la façon suivante : la main droite tenait l'archet, tandis que la gauche s'évertuait sur un clavier correspondant avec les cordes : il paraît que cette idée n'a pas fait fortune. M. Vuillaume connaissait-il cette invention?

Ce n'est pas la grâce ou le charme qu'il faut demander à la contre-basse, mais bien l'énergie, la majesté : dans un crescendo aucun instrument ne peut la remplacer.

Comme instrument solo, la contre-basse paraît rarement : le virtuose est une exception.

L'accord de cet instrument se fait généralement par les sons harmoniques, plus distincts à l'oreille.

(1) Nous partons toujours de la note grave, dans ces indications d'accords, en la désignant par une majuscule.

(2) *Vollstaendige theoretisch-pracktische Musik Schull für alle beim Orchester gebraeuchliche wichtigere Instrumente.* Bonn, Simrock. — 1810-1811.

Nous terminerons ce petit aperçu historique sur la contre-basse, par la petite phrase apologétique, empruntée à l'ouvrage de Castil Blaze, de l'*Opéra en France* : « La contre-basse est le fondement des orchestres ; rien ne saurait la suppléer : soit qu'elle conserve sa marche grave et sévère, soit qu'entraînée par la violence des passions, elle se joigne aux autres instruments pour les exprimer, la richesse de ses sons, un rhythme plein de franchise et de pompe, et surtout l'ordre admirable qu'elle porte dans les masses harmoniques, signalent partout sa présence. »

ENTRETIEN SUR LES COMPOSITEURS DE ROMANCES DEPUIS 1791 JUSQU'A NOS JOURS.

M. Elwart, dans son entretien, a pris pour point de départ le compositeur *Martini*, auteur de *l'Amoureux de quinze ans* et d'une vingtaine d'autres opéras ; la génération actuelle ne le connaît plus guères que par sa charmante mélodie *Plaisir d'amour*, paroles de Florian. Martini est l'un des premiers compositeurs de romances dont les œuvres aient paru avec accompagnement de piano ; la basse chiffrée en tenait lieu jusque-là.

Pradher, l'auteur de *Bouton de rose*, paroles de la princesse de Salm, fut élève du Conservatoire lors de sa création ; on a représenté de lui trois ou quatre opéras-comiques.

Blangini, dont on chante encore les gracieux nocturnes, a eu beaucoup d'ouvrages représentés au théâtre, mais rien n'est resté au répertoire. Compositeur aimable, il eut une grande réputation sous le premier Empire.

Romagnési n'a fait que deux essais au théâtre, essais qui ne furent pas heureux ; il s'en consola en écrivant une quantité de jolies romances qui eurent une grande vogue ; ce compositeur est mort en 1850.

Masini était notre contemporain, et tient encore une place honorable parmi les compositeurs de romances, sa *Fleur pour réponse* a eu un succès populaire.

M. Elwart a terminé sa conférence par plusieurs morceaux de sa composition : *l'Unisson céleste*, *le Paradis perdu*, et *le Nid*, duetto, morceaux qui ont été très-applaudis. J.-B. W.

ORIGINE DE L'ABONNEMENT DE MUSIQUE

(suite) (1).

En 1765, le dépôt des ouvrages de musique se faisait ainsi : la remise du manuscrit et un exemplaire au chancelier du bureau de la librairie, deux exemplaires à la bibliothèque du Roi, et un exemplaire à la bibliothèque du Louvre. Aujourd'hui, le dépôt consiste en trois exemplaires.

La musique ne portait alors que le *prix net*, et, de marchand à marchand, on faisait la remise du quart : un ouvrage de 36 sols se vendait 27 sols. Très-souvent, les auteurs éditaient eux-mêmes leurs œuvres. Quand un amateur voulait exécuter un morceau de musique, les trois ou quatre éditeurs existant alors le lui prêtaient moyennant la somme de 3 livres, quelquefois davantage, pour une après-midi.

Maître Oudet, auteur du factum dont nous extrayons ces notes, nous apprend qu'alors on fraudait déjà souvent le dépôt, en n'y mettant pas certains ouvrages, pour en empêcher la copie à la bibliothèque du Roi ; cela s'est reproduit de nos jours, pour certaines partitions à orchestre, qui n'ont été déposées qu'avec l'accompagnement du piano.

Voici un petit trafic qui se faisait en 1765 : Le marchand mettait d'abord sur le titre du morceau nouveau *le nom d'un auteur accrédité dans le public*, dont il donnait quelques mesures pour commencer, quelquefois même la première page en entier; ensuite, *il faisait remplir tout le surplus du livre de la mauvaise musique qu'il avait achetée*.

Et l'auteur du factum s'écrie : « Y a-t-il quelques musiciens qui aient eu le bonheur de ne pas éprouver cet abus? »

Plus loin : « Les concerts sont rares; la difficulté d'y exécuter la musique, la dépense de l'achat sont l'unique cause de cette rareté. » Heureux aïeux qui vous plaignez de la rareté des concerts! « Un père de famille désire toujours donner à ses enfants une éducation relative à ses mœurs; la musique en fait partie. Ce père a son plan d'éducation, et, quoiqu'on dise, le diatonique, le chromatique, l'enharmonique sont des genres qui approchent plus ou moins du goût de l'instituteur; tel aimera la marche simple, mais majestueuse du ton diatonique; tel autre aimera l'harmonie et craindra que des sons mélodieux ne décou-

(1) Voyez pages 38 et suivantes.

vrent ou ne nourrissent dans ses élèves la volupté, que le compositeur exprime quelquefois plus ou moins dans ses sons, suivant qu'il en est plus ou moins affecté, et que les paroles sous la musique semblent l'indiquer. »

On se croirait presque au temps d'Apollon, élevant des villes au son de sa lyre.

« Grâce à ce bureau d'abonnement et à la facilité de se procurer de la musique, les ouvriers se réuniront pour faire des petits concerts les jours de repos, et on verra successivement en France l'agrément, dont la Hollande, et surtout Amsterdam, l'Italie et l'Allemagne jouissent depuis longtemps. Le peuple s'y occupera plutôt du chant et des instruments, que de se livrer à la mélancolie ou à l'oisiveté. »

Pour bien établir ce fait, l'auteur met en note : A Amsterdam, les bourgeois et les ouvriers s'assemblent ordinairement, même chez les marchands de bière, pour y faire des concerts.

Une réclame bien gentille et bien naïve se trouve à la page 20 du factum : « On a vu des maîtres généreux (entre autres le sieur Simon, maître de clavecin, porte Montmartre) donner à des élèves malaisés beaucoup d'exemplaires de leurs œuvres, pour faire briller un jour des talents que la misère eût étouffé. »

On connaissait et l'on pratiquait déjà, entre auteurs et éditeurs, ce qu'on appelle *compte à demi*.

Pour éditer un ouvrage nouveau, les fondateurs du bureau d'abonnement proposent l'audition de l'œuvre devant une censure de deux musiciens, choisis par le compositeur parmi les plus remarquables d'alors ; et, à ce propos, on met en avant les noms de *Duni*, *Philidor*, *Schobert*, *Mondonville*, *Hochbruker*, *Gosset*, *Schmith*, qui tenaient sans doute alors le haut du pavé.

J.-B. Wekerlin.

TABLE DES PRINCIPALES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE SECOND VOLUME.

Typ. Charles de Mourgues frères, rue J.-J. Rousseau, 58. — 4418.

SOCIÉTÉ DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE

CATALOGUE

DE LA BIBLIOTHÈQUE

N° 1.



PARIS

AU SIÈGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE RICHELIEU

1865

TABLE.

854. — Paris, imprimerie de Jouaust, rue Saint-Honoré, 338.

CATALOGUE

N. 1. — Œuvres diverses sur la musique. — Bibliographie musicale.

D. Beaulieu. Mémoire sur l'origine de la musique. Brochure in-8. *Niort*, 1859.

J. Beattie. Essai sur la poésie et sur la musique. An VI. In-8.

Blanchini. Dissertation sur les instruments des anciens (en latin). *Rome*, 1742, in-4.

Chabanon. De la musique considérée en elle-même. *Paris*, 1785. In-8.

Abbé de Chateauneuf. Dialogue sur la musique des anciens. *Paris*, 1725. In-12.

F. Clément. Histoire générale de la musique religieuse. Gr. in-8. (A. Le Clere), 1861.

— Choix des principales séquences du moyen âge ; suite du précédent ouvrage. Gr. in-8.

— Des diverses réformes du chant grégorien. (A. Le Clere), 1860.

E. de Coussemaker. Histoire de l'harmonie au moyen âge. *Paris*, 1852. In-4.

F. Danjou. Revue de la musique religieuse, populaire et classique, 3e année. 1847. In-8.

D. Denne-Baron. Biographie de Lulli. Br. in-8 de 8 pages. *S. d.*

— Notices sur Nicou-Choron, Réber, Méhul, Rameau.

— Chérubini, sa vie, etc. Broch. in-8. — Biographie d'Adrien de La Fage. Broch. gr. in-8.

A. Elwart. Histoire des Concerts populaires. 1864. In-12. (Castel.)

— Histoire de la Société des Concerts. 1864 (Castel). In-12, 2e édition.

Grétry. Essais sur la musique. Pluviôse an V. 3 vol. in-12.

A. Van Hasselt. Poëmes, Paraboles, etc. Petit in-8. (Goubaud), 1862.

L'abbé de l'Attaignant. Poésies et chansons, avec les airs notés. *Londres*, 1757. Huit parties en 1 vol. in-12.

A. Legentil. Notices biographiques sur Beethoven. (Dentu), 1862. In-12.

Le Sage et d'Orneval. Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent. *Paris*, 1721. Figures et airs notés. 10 vol. in-12.

Moncrif. Choix de chansons anciennes. *Paris*, 1755. In-8.

Ch. Poisot. Histoire de la musique en France. In-12. *Paris*, E. Dentu, 1860.

— Les Musiciens bourguignons, esquisse historique. *Dijon*, 1854. In-8.

— Notice biographique sur J. P. Rameau. In-32. (Dentu), 1864.

Pontécoulant. Voyage d'un mélomane. (F. Henry), 1862. In-12.

J. J. Rousseau. Dictionnaire de la Musique. 3 vol. petit in-8. *Paris*, 1793.

F. Salvador Daniel. La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien. *Alger*, Bastide, 1863. Broch. in-8 de 84 pages.

E. Z. L. de Skoda. Question des beaux-arts (lettre à l'Empereur). Broch. in-8.

A. Sowinsky. Dictionnaire des musiciens polonais et slaves. 1 vol. in-8. *Paris*, Adrien Le Clere, 1857.

— Histoire de la vie et de l'œuvre de Beethoven, traduite de l'allemand. 1 vol. in-8. 1865.

Anonyme :

Chansonnier de la République pour l'an III, dédié aux amis de la liberté. *Bordeaux* et *Paris*, an III. In-18.

N. 2. — Ouvrages didactiques.— Méthodes. — Études.

D'Alembert. Éléments de musique, suivant les principes de Rameau. *Lyon*, 1722. In-8.

C. Baudiot. Grande Méthode pour le violoncelle, op. 25. (Prilipp.)

E. Broustet. Dix études mélodieuses pour piano, op. 10. (Flaxland.)

F. Clément. Méthode complète de plain-chant. 1854 (Hachette). In-8.

V. Dourlen. Traité d'harmonie. (Prilipp.)

Le comte C. Durutte. Technie, ou Lois générales du système harmonique. (Girod.) Gr. in-8. 1855.

— Esthétique musicale; Réponse à M. Fétis. Broch. in-8. (E. Dentu), 1862.

F. A. Gevaert. Traité général d'instrumentation. 1re partie. *Gand* (Gevaert).
— Même ouvrage. 1re et 2e parties. Gr. in-8. *Gand*, 1863.
E. d'Ingrande. Vingt Études pour le piano. (Lebeau aîné.) Op. 38.
F. Kalkbrenner. Vingt-quatre Préludes pour le piano, op. 88. (Prilipp.)
— Vingt-quatre Études pour le piano, op. 20. (Prilipp.)
— Vingt Nouvelles Études pour les petites mains, op. 169. (Prilipp.)
— Vingt-quatre Études préparatoires, op. 161. (Prilipp.)
— Douze Études préparatoires, op. 126. (Prilipp.)
G. Kastner. Traité général d'instrumentation. 2e édition. (Prilipp.)
M. Lussy. Réforme dans l'enseignement du piano. (Benoît), 1863. In-8.
A. Mansour. Dix Études d'expression pour le piano, op. 20. (E. Girod.)
P. F. Moncouteau. Méthode d'accompagnement du plain-chant. *Paris*, Adrien Le Clerc, 1864. In-4.
H. Panofka. Abécédaire vocal. Gr. in-8. (Brandus.)
— Vingt-quatre Vocalises pour toutes les voix, op. 85. (Brandus.)
— Vingt-quatre Vocalises, pour soprano, mezzo ou ténor, op. 81. (Brandus.)
— L'Art de chanter, op. 81. (Brandus.)
J. Philipot. Dix Études de salon pour piano, op. 19. (H. Lemoine.)
— Dix études de style pour le piano, op. 30. (Grus.)
A. Populus. Études sur l'orgue. 1re série : l'Accompagnement du plain-chant, six pièces pour orgue. (Benoît aîné), 1863. Gr. in-8.
Rameau. Démonstration du principe de l'harmonie. *Paris*, 1750. In-8.
— Traité de l'Harmonie. *Paris*, 1722. In-4.
— Génération harmonique. *Paris*, 1737. In-8.

N. 3. — Partitions à orchestre.

A. Boïeldieu. Marguerite, opéra-comique en 3 actes. (Boïeldieu.)
Gluck. Iphigénie en Tauride, tragédie en 4 actes. 1779.
— Armide, drame héroïque en 5 actes. 1777.
F. Hérold. Le Pré-aux-Clercs, opéra-comique en 3 actes. (Troupenas.)
L. Kreutzer. Concerto de piano, avec orchestre.
— Symphonie en *si* bémol.
A. Limnander. Le Château de la Barbe-bleue, opéra-comique en 3 actes. (Heugel.)
Nicou-Choron. Troisième Messe solennelle à quatre voix, solos et chœurs. (Richault.)

Ch. Poisot. Marche pour fanfare. (Gautrot.)
Sacchini. Chimène, ou le Cid, tragédie lyrique en 3 actes. 1783.
A. Sowinski. Symphonie en *mi* mineur, en 5 parties, op. 62. (Brandus.)
— Ouverture de Mazeppa, op. 75. (Parties d'orchestre.) (Challiot.)
— Ouverture de la Reine Hedwige, op. 58. (Challiot.)

N. 4. — Opéras, partitions au piano. — Recueils de chant.

Auber. Le Roi de Garbe, opéra-comique en 3 actes. (Challiot.)
L. Deffès. Les Bourguignonnes, opéra-comique en un acte. (Saint-Hilaire.)
— Le Café du roi, opéra-comique en un acte. (Saint-Hilaire.)
Donizetti. Don Pasquale, opéra bouffe en 3 actes. (Chabal.)
Grétry. Zémire et Azor, opéra-comique en 4 actes. (E. Girod.)
Haydn. Les Saisons, traduction de G. Roger. (Heugel.)
A. Hignard. Rimes et Mélodies, 1re et 2e séries, chacune de 12 morceaux. (Heu.)
Th. de Lajarte. Mam'zelle Pénélope (opéra-comique en un acte). Gambogi.
F. Paer. Le Maître de chapelle, opéra-comique en 2 actes. (Colombier.)
Pergolèse. La Servante maîtresse, opéra-comique en 2 actes. (E. Girod.)
J. Peri. Euridice, opéra représenté à Florence en 1600. Florence, 1863.
A. Prévost-Rousseau. Les Poëmes de la nature, en huit chants, 1862. (Challiot.)
— Trop d'amour, opérette en un acte. (Challiot.)
R. Schumann. Cinquante Mélodies, traduites par J. Barbier. (Flaxland.)
A. Sowinski. Oratorio de Saint-Adalbert, op. 66. (Brandus.)
— Chants religieux de la Pologne, à trois voix, avec orgue, op. 93. (Girod.)
R. Wagner. Tannhauser, opéra en 3 actes. (Flaxland.)
J. B. Wekerlin. L'Organiste, opéra-comique en un acte. (Heugel.)
— Les Poëmes de la mer, ode-symphonie. (Flaxland.)
— Les Trois Noces dans la vallée des Balais, opéra-comique en 3 actes, en dialecte alsacien. 1863. (Flaxland.)
Th. Ymbert. Les Deux Cadis, opéra-comique en un acte. (Gambogi.)

N. 5. — Musique religieuse.

D. Denne-Baron *O salutaris hostia*, pour voix de basse, avec chœur, orgue et violoncelle. (Repos.)

Th. Imbert. Deux Motets au Saint-Sacrement. (Fleury.)

Nicou-Choron. Treizième Messe à trois voix (dessus, ténor et basse), avec orgue. (Régnier-Canaux.)

— Quatorzième Messe, à l'usage de l'Orphéon, pour trois ou quatre voix égales. (Régnier-Canaux.)

— Messe semi-solennelle, à quatre voix, avec orgue. (Régnier-Canaux.)

— *Ave Maria*, pour voix de basse, avec orgue. — *Ave Maria*, pour sopranó ou ténor, avec orgue. — *O salutaris*, à trois voix, avec orgue. — *O salutaris*, à quatre voix, avec orgue. — *Monstra te esse matrem*, motet à trois voix, avec orgue. — *Inviolata*, motet à quatre voix, avec orgue. — *Ave verum*, à quatre voix, avec orgue. — *Da pacem*, à quatre voix, avec orgue. — *Spiritus Domini*, offertoire à quatre voix, avec orgue.

— Messe des morts, pour solo et chœur, avec orgue.

— Dix-septième messe, dite de l'Union chorale, pour quatre voix d'hommes, avec orgue *ad libitum*.

Ch. Poisot. Hymne à sainte Cécile, pour quatre voix d'hommes. (Gambogi.)

A. Populus. Sept Motets, pour différentes voix, avec orgue. (Régnier-Canaux.)

A. Sowinski. Messe, à trois parties et double chœur, op. 61, orgue et chant. (Challiot.)

— Six motets, à deux, trois et quatre voix, avec orgue, op. 80.

N. 6. — Chœurs et morceaux d'ensemble.

Lacombe. L'Amour, chœur à quatre voix d'hommes. (Saint-Hilaire.)

— Hosannah, — Chanson des Pirates, — Le Renard et le Corbeau, — trois chœurs à quatre voix d'hommes. (Richault.)

A. Limagne. Six chœurs, à quatre voix d'hommes. (Gérard.)

Nicou-Choron. La gamme orphéonique, chœur à quatre voix d'hommes.

Ch. Poisot. Hymne célèbre d'Haydn, arrangé à quatre mains.
— Ouverture des Fêtes d'Hébé, de Rameau, arrangée à quatre mains.
— Matinée de printemps, pour piano.
Rameau. Œuvres choisies, pour le clavecin; suite de pièces. *Paris*, Schonenberger. Gr. in-8.
Th. Ritter. Sonate, pour deux pianos, op. 16. (Gambogi.)
Rosenhain. Scène dramatique, pour piano. (Girod.)

N. 9. — Mélodies avec accompagnement de piano.

J. d'Aoust. *Amore nascosto*, air pour voix de soprano. (Richault.)
— La Fleur de l'oubli, mélodie. — L'Hallali, air de chasse. (Richault.)
— M'aime-t-elle un peu? romance. (Musée des Familles.) — Les Papillons, chansonnette. (Journal des Jeunes Personnes.)
Bazzoni. La Couronne de l'artiste. — Le Pâtre du mont Cenis. — Hymne à Hébé. — Le Rappel, duo. (Lévy.)
A. Blanc. Les danses chantées : 1° L'Invitation à la valse. — 2° L'Invitation à la polka. — 3° L'Invitation à la mazurka. — 4° L'Invitation à la rédowa. (H. Lemoine.)
E. Durand. Comme à vingt ans. — Le Rossignol. — Une âme au ciel. — Le Pardon. — Le Chemin de l'enfant. — Félicité de ma misère. — Trois Cavaliers.
Godard. Les Confédérés, cantate. (Chez l'auteur.)
H. de la Haulle. Ce que veulent les pauvres gens.
A. James. La Folle de la vallée, ballade. (Chabal.)
L. Lacombe. L'Ondine et le Pêcheur. — Rêve d'enfant. — Écoutez bien. — J'ai dit à mon cœur. (Richault.) — Chanson de la brise. (Chabal.) — Le Château près de la mer. (Gambogi.)
S. C. Marchesi. *Addio a Vienna*, album de quatorze chants siciliens. (Schott.)
Ch. Poisot. Palestrina mourant, scène. 1861. (Ledentu.)
A. Populus. Landeriretle. (Benoît.)
H. Salomon. Jeanne a ri. — Rossignol, si tu voulais. (Chez Lebeau.)
Th. Ymbert. Le Chat et la Souris. — Le Satyre et le Passant. — Le Pot de terre et le Pot de fer. — Tircis et Amaranthe. — La Montagne qui accouche. — Les Médecins. — La Mort et le Bûcheron. — La Bayadère. — L'Hirondelle. (Fleury.) (Gambogi.)

---

854. — Paris, imprimerie de Jouaust, 338, rue S.-Honoré.

SOCIÉTÉ DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE.

CATALOGUE

DE LA BIBLIOTHÈQUE.

N° 2.



PARIS,

AU SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ, 95, RUE RICHELIEU.

—

1868.

TABLE.

CATALOGUE.

N° 1. — Œuvres diverses sur la musique. — Bibliographie musicale. — Archéologie musicale.

Acht Schweizer-Kühreihen (8 Ranz des vaches), avec les airs et le texte. *Berne*, 1805, in-4° oblong.

Bulletin des lois, n° 1405, contenant les droits des héritiers des auteurs. Br. in-8°.

Catalogue de la bibliothèque musicale de M. Farrenc, avec les prix de vente. In-8°.

CHABANON. De la musique, considérée en elle-même et dans ses rapports avec les paroles, les langues, la poésie et le théâtre. *Paris*, Pissot, 1785. In-8°.

E. DE COUSSEMAKER. *Scriptorum de musica medii ævi novam seriem a Gerbertina alteram. Paris*, A. Durand, 1864, et tome I et II. In-4°.

E. DE COUSSEMAKER. Traités inédits sur la musique du moyen âge. Préface du précédent ouvrage, traduite en français par l'auteur. 1864. In-4°.

A. DUREAU. Notes pour servir à l'histoire du théâtre et de la musique en France. *Paris*, Claudin, 1861. In-12.

JOUVIN. Biographie de M. Auber. *Paris*, au Ménestrel, 1863. In-8°.

G. KASTNER. Parémiologie musicale de la langue française. *Paris*, Brandus, sans date (1862). Grand in-4° compacte.

A. KIRCHER. *Musurgia universalis*, etc. *Rome*, 1650. 2 vol. in-fol.

A. KUNC. Nouvelles notes sur la tradition du chant Grégorien. Nouvel essai sur la tradition. Br. in-8°.

LACOME ET NEUKOMM. La saison musicale. *Paris*, 1867. In-12.

DE LAJARTE. Instruments Sax et fanfares civiles, etc. *Paris*, librairie des auteurs, 1867. In-8°.

MARTINET. De la situation des compositeurs de musique, etc. *Paris*, sans date. In-8°.

E. NEUKOMM. Histoire du Freyschütz. *Paris*, 1867. In-12.

J. PERREYVE. De l'histoire de la musique religieuse, extrait de la *Revue d'économie chrétienne*. *Paris*, Le Clère, 1861. Br. in-8°.

+ PICQUOT. Notice sur la vie et les ouvrages de Boccherini. *Paris*, 1851. In-8°.

A. POUGIN. Devienne, extrait de la *Revue et Gazette musicale de Paris*. 1864. In-8°.

— Notes biographiques sur Meyerbeer. *Paris*, 1864. In-18.

— Wallace, étude biographique. *Paris*, 1866. In-8°.

Recueil de Ranz des vaches (collection publiée par Kuhn et Wyss), 3e édition. *Zurich*, 1818. In-4° obl. Airs notés.

Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant, etc. (par de Bacilly). *Paris*, Sercy, 1661. In-12.

Réforme à faire dans la manière d'écrire la musique, etc., par un ignorant. *Paris*, Ladvocat, 1830. In-8°.

SALVADOR DANIEL. A propos de chansons : complainte de l'Ogre, etc. *Paris*, Noirot, 1867. In-12.

SALVADOR DANIEL. A propos de chansons : le personnage régnant. *Paris*, Noirot, 1867. In-12.

TANCIONI. Nouveau système d'écriture musicale. 2 feuillets in-fol.

THIÉMÉ. Nouvelle théorie sur les différents mouvements des airs. Projet de chronomètre pour la division des mesures, avec planches. *Rouen*, 1801, chez l'auteur. In-4°.

A. TIRON. Études sur la musique grecque. *Paris*, Fontaine, 1866. Grand in-8°.

N° 2. — Ouvrages didactiques. — Méthodes. — Études.

BASEVI. Introduction à un nouveau système d'harmonie, traduit de l'italien par L. Delâtre. *Florence*, Guidi, 1863. In-8°.

BLAINVILLE. Essai sur un 3e mode, etc. *Paris*, chez l'auteur, sans date. In-4° oblong.

CHORON. Principes de composition des écoles d'Italie. *Paris*, A. Le Duc. 7 vol. in-fol.

A. ELWART. Essai sur la composition chorale. *Paris*, L. Escudier, 1867. In-8°

+ FUX. Traité de composition musicale. *Paris*, Bignon, sans date. In-8°.

+ HOTTETERRE. Principes de la flûte traversière. *Paris*, Ballard, 1741. In-4°.

F. LE COUPPEY. De l'accompagnement du piano, etc. *Paris*, Hachette, 1865. In-12.

MADIN. Traité du contre-point simple ou du chant sur le livre. *Paris*, 1742. In-4°. (*Voyez* Monteclair, Nouvelle méthode, etc.)

E. MAGNER. Étude méthodique du piano. Richault. In-fol.

+ MONTECLAIR. Nouvelle méthode pour apprendre la musique, etc. *Paris*, chez l'auteur. (Dans le même volume : Madin, Traité du contrepoint simple ou du chant sur le livre. In-4°.)

+ RAMEAU. Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement, etc. *Paris*, Boivin, 1732. In-4°.

+ DE SAINT-LAMBERT. Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin. Ballard, 1707. In-4° oblong.

TIERSOT. Leçons élémentaires de lecture musicale, 1867. Br. in-8°.

N° 3. — Partitions à orchestre. — Opéras, Ballets, Oratorios, etc.

+ AIRS pour la voix, avec accompagnement d'orchestre, de L Leo, A. Hasse, L. Vinci, etc. Manuscrit in-4° oblong.

ARNE. Judith, oratorio. *Londres*, Walsh.

AUBER. Le Concert à la cour, 1 acte. *Paris*, 1824 (avec parties d'orchestre séparées).

AUBER. Léocadie, 3 actes. *Paris*, 1824.

— La Muette de Portici, grand opéra en 5 actes. *Paris*, 1828.

AUBERT. La Reine des Péris, comédie en musique, 5 actes. *Paris*, 1727, chez l'auteur.

BEETHOVEN. Fidelio, 3 actes. Représenté à Vienne en 1808. Le premier titre de cet opéra était Léonore (texte allemand et français). *Paris*, Farrenc.

BERTIN. Ajax, tragédie en musique, 5 actes. *Paris*, Christ. Ballard, 1716.

BERTON. Le concert interrompu, 1 acte. *Paris*, 1802.

— Delia et Verdikan, 1 acte. *Paris*, Mme Duhan, 1805.

— Montano et Stéphanie, 3 actes. *Paris*, 1799.

— Les Promesses de mariage, 2 actes. *Paris*, Imbault, 1787.

BLAISE. Annette et Lubin, 1 acte. *Paris*, Moria.

— Isabelle et Gertrude, ou les Sylphes supposés, 1 acte. *Paris*, 1759. (*Voyez* Duni, l'Ile des Fous.)

BOÏELDIEU. Le Calife de Bagdad, 1 acte. *Paris*, Imbault, 1800.

— La jeune Femme colère, 1 acte. *Paris*.

— Le nouveau Seigneur de village, 1 acte. *Paris*, 1813.

— Rien de trop, 1 acte. *Paris*, 1811, chez l'auteur.

— Zoraïme et Zulnar, 3 actes. *Paris*, 1789 (avec parties d'orchestre séparées).

BRUNI. Célestine, 3 actes. *Paris*, 1787.

— Le major Palmer, en 3 actes. *Paris*, 1797.

+ Campra. Le Ballet des Muses. Copie faite par ordre du comte de Toulouse, 1703. In-fol.
+ — L'Europe galante, ballet en 4 actes. *Paris*, Christ. Ballard, 1697.
+ — Télèphe, tragédie en musique, 5 actes. *Paris*, Christ. Ballard, 1713. In-4° oblong.

Castil Blaze. La fausse Agnès, 3 actes, compilés avec des airs de Mozart, Cimarosa, etc. *Paris*, Aulagnier.

Castil Blaze. Les Folies amoureuses, 3 actes. *Paris*, chez Castil Blaze. Compilation faite avec des morceaux de différents auteurs.

Champein. La Mélomanie, 1 acte. *Paris*, 1781.

— Menzikoff et Fœdor, 3 actes. *Paris*, 1808.

Cherubini. Les deux Journées, opéra en 3 actes. Représenté pour la première fois le 26 nivôse an VIII.

Cimarosa. Il Matrimonio segreto, 2 actes. Représenté pour la première fois à Vienne (avec texte italien et français).

Cimarosa. L'Italiana in Londra (1774) ; intermezzo à cinque voci. Manuscrit in-4° oblong.

Cimarosa. 14 airs et scènes avec orchestre. Manuscrit in-4° oblong.

— 4 quintetti pour la voix, avec orchestre. Manuscrit in-4° oblong.

+ Clérembault. Cantates françaises, à 1 et à 2 voix, avec symphonie et sans symphonie. *Paris*, chez l'auteur, 1710 et 1713, 2 vol. in-fol.

+ Collin de Blamont. Les Fêtes grecques et romaines, ballet en 3 actes. *Paris*, J.-B.-Ch. Ballard, 1723.

Dalayrac. Adolphe et Clara, 1 acte. *Paris*, 1799.

— L'Amant statue, 1 acte. *Paris*, Le Duc, 1785.

— Camille ou le Souterrain, 3 actes. *Paris*, 1791.

— Le Château de Monténero, 3 actes. *Paris*, chez l'auteur, 1798.

— Les deux Tuteurs, 2 actes. *Paris*, 1784, Le Duc.

— La Dot, 3 actes. *Paris*, 1785.

— Gulistan, 3 actes. *Paris*, 1805 (avec parties d'orchestre séparées).

— Marianne, 1 acte. *Paris*, 1796.

— Le Pavillon des fleurs, 1 acte. Cet ouvrage fut représenté à l'Opéra, en 1804, sous le titre le Pavillon du Calife. On le donna en 1822 à l'Opéra-Comique avec le nouveau titre ci-dessus.

Dalayrac. Philippe et Georgette, 1 acte. *Paris*, 1791.

— Picaros et Diego, 1 acte. *Paris*, Pleyel, 1803.

— Raoul de Créqui, 3 actes. *Paris*, 1789.

— Renaud d'Ast, 2 actes. *Paris*, 1787.

— Sargines ou l'Élève de l'amour, 4 actes. *Paris*, Pleyel, 1788.

— La Soirée orageuse, 1 acte. *Paris*, 1790.

— Une matinée de Catinat ou le Tableau, 1 acte. *Paris*, chez l'auteur, 1800.

De la Barre. Le Triomphe des Arts, ballet en 5 actes. *Paris*, Christ. Ballard, 1700.

Della Maria. Le vieux Château, 1 acte. *Paris*, chez l'auteur.

Desmarets. Les Amours de Momus, ballet en 3 actes. *Paris*, Christ. Ballard, 1695.

Desmarets et Campra. Iphigénie en Tauride, 5 actes. Représenté en 1704. *Paris*, Christ. Ballard, 1709. In-4° oblong.

Desmarets. Vénus et Adonis, tragédie en musique, 5 actes. *Paris*, Christ. Ballard, 1697.

Destouches. Les Éléments, ballet en 4 actes, dansé par le roi Louis XIV. *Paris*, Ballard, 1725.

Destouches. Omphale, tragédie en musique, 4 actes. *Paris*, Christ. Ballard, 1701.

Devienne. Rose et Aurèle, 1 acte. *Paris*, 1793.

— Les Visitandines, 2 actes. *Paris*, 1792.

Dezède. Blaise et Babet, ou la suite des Trois Fermiers, 2 actes. *Paris*, 1783.

Dezède. L'Erreur d'un moment, ou la suite de Julie, 1 acte. *Paris*, 1773.

Dezède. Julie, opéra-comique en 3 actes. *Paris*, 1772.

— Les Trois Fermiers, 2 actes. *Paris*, 1777.

Duetti de Paisiello et de Cimarosa, avec orchestre. Man. in-4° oblong.

Duni. La Clochette, 1 acte. *Paris*, 1766.

— La Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux Dames, 4 actes. *Paris*, 1765.

— L'Ile des Fous, 1 acte. *Paris*, 1761. Ce volume renferme encore Isabelle et Gertrude, de Blaise.

Duni. Le Milicien, 1 acte. *Paris*, 1763.

Duny. Les deux Chasseurs et la Laitière, 1 acte. *Paris*, chez l'auteur, 1763.

Duny et Laruette. Le docteur Sangrado, 1 acte. *Paris*, Lachevardière, 1758.

Duny. Les Moissonneurs, 3 actes. *Paris*, chez l'auteur, 1768.

— Le Peintre amoureux de son modèle, 2 actes. *Paris*, chez l'auteur, 1757.

Duny. Les Sabots, 1 acte. *Paris*, chez l'auteur, 1768.

Duos pour la voix, avec accompagnement d'orchestre, de Cimarosa, Carlo Mouza, Majo, Carlo de Franchi, Sacchini, Fiorillo. Manuscrit in-4° oblong.

Durante. Sei madrigale a due voci. Manuscrit, partition à orchestre. In-4° oblong.

Fétis. La Vieille, 1 acte. *Paris*, 1826.

Fioravanti. I virtuosi ambulanti, opéra en 2 actes ; texte français et italien. *Paris*, 1807.

S. Gaïl. La Sérénade, 1 acte. *Paris*, 1818.

Galuppi. Morceaux de chant détachés, duos, chœurs, avec orchestre. Manuscrit autographe de l'auteur. In-4° oblong.

Galuppi. Partitions autographes des morceaux de chant à 4 voix suivants : *Kyrie*. — *Justitia et pax osculate sunt* (psaume). — *Magnificat*. — *Crediti propter* (psaume). — *Confitebor*. — *Gloria*. — Autre *Gloria*. — *Laudate pueri Dominum*. A presque toutes ces partitions sont jointes les parties de chant séparées, également de la main de l'auteur. In-4° oblong.

Gaveaux. L'Amour filial, 1 acte. *Paris*, Huet.

— Le Diable couleur de rose ou le Bonhomme Misère, 1 acte. *Paris*, 1804.

— Léonore ou l'Amour conjugal, 2 actes. *Paris*, an VI.

— Le Locataire, 1 acte. *Paris*, 1800.

— Monsieur Deschalumeaux, 3 actes. *Paris*, 1805.

— Le petit Matelot, 1 acte. *Paris*, 1795.

— Sophie et Moncars, 3 actes. *Paris*, 1797.

— Le Traité nul, 1 acte. *Paris*, 1797, chez l'auteur.

— Un quart d'heure de silence, 1 acte. *Paris*, 1804.

Girard. Les deux Voleurs, 1 acte. *Paris*, 1841.

Gluck. Écho et Narcisse, 3 actes. *Paris*, 1779.

— Orphée et Euridice, 3 actes. *Paris*, 1774.

Gomis. Le Diable à Séville, 1 acte. *Paris*, 1831.

Gossec. Les Pêcheurs, 1 acte. *Paris*, 1766.

— Thésée, opéra en 3 actes, représenté à Paris en 1782. Partition autographe de l'auteur.

Grenet. Le Triomphe de l'Harmonie, ballet héroïque en 3 actes. *Paris*, 1737, chez l'auteur. Exemplaire du comte de Toulouse.

Grenet. Apollon, berger d'Admète, nouvel acte ajouté au Triomphe de l'Harmonie. *Paris*, 1759.

Grétry. L'Amant jaloux, 3 actes. *Paris*, 1778 (avec parties séparées).

— L'Ami de la maison, 3 actes. *Paris*, Houbaut, 1772.

— L'Amitié à l'épreuve, 2 actes. *Paris*, 1771.

— Anacréon chez Polycrate, 3 actes. *Paris*, 1797.

— Aucassin et Nicolette, 3 actes. *Paris*, 1780.

— Barbe-Bleue, comédie lyrique en 3 actes. *Paris*, chez l'auteur, 1789.

— Colinette à la Cour, ou la Double épreuve, comédie lyrique en 3 actes. *Paris*, Houbaut, 1782.

Grétry. Le comte d'Albert, 2 actes. *Paris*, chez Mlle Jenny Grétry, 1787.

— Les deux Avares, 1 acte. *Paris*, 1770.

— L'Épreuve villageoise, 2 actes. *Paris*, 1783. Cet ouvrage avait d'abord été donné sous le titre : Théodore et Paulin, en 3 actes.

GRÉTRY. Les Événements imprévus, 3 actes. *Paris*, 1779.

— La fausse Magie, 1 acte. *Paris*, 1775.

— Le Huron, comédie lyrique en 2 actes. *Paris*, Beraux, 1768.

— Lisbeth, 3 actes. *Paris*, chez l'auteur, 1797.

— Le Magnifique, 3 actes. *Paris*, Houbaut, 1773.

— Les Méprises par ressemblance, opéra-comique en 3 actes. *Paris*, chez l'auteur, 1786.

— Panurge dans l'île des Lanternes, comédie lyrique en 3 actes. *Paris*, Houbaut, 1785.

— Le Rival confident, en 2 actes. *Paris*, 1788. Le même volume renferme les Ailes de l'Amour, de Beffroy de Reygny (Cousin Jacque); cet ouvrage est dédié à Grétry.

— Sylvain, 1 acte. *Paris*, 1770.

— Le Tableau parlant, 1 acte. *Paris*, 1769.

— Zémire et Azor, opéra-comique en 4 actes. *Paris*, 1771 (avec les parties séparées).

C.-P. GUGLIELMI. *Mentre dorme la mia bella*, opéra composé pour le carnaval romain de 1799. Manuscrit in-4° oblong.

HALÉVY. Le Guitarero, 3 actes. *Paris*, 1841.

HANDEL. Oratorios et cantates, avec orchestre :

1° Alexander Balus. — Joshua.
2° Alexander Feast.
3° L'allegro Il penseroso. — Acis and Galatea.
4° Belshazzar. — Joseph and his Brethren.
5° Deborah. — Fragments de l'Ode à sainte Cécile.
6° Hercules. — Samson.
7° Jephta. — The Triumph of time and truth.
8° Judas Machabeus. — The occasional oratorio.
9° Saul. — Esther.
10° Semélé. — Choix de morceaux d'Athalie.
11° Theodora. — The choice of Hercules.
Londres, Walsh.

J. HAYDN. Les Saisons, édition originale, texte allemand et français. *Leipzig*, Breitkopf et Härtel.

J. HAYDN. Les sept paroles de Jésus-Christ sur la croix; texte italien. Cet ouvrage fut écrit en 1783 pour Cadix. *Niort*, Robin et C°.

HÉROLD et HALÉVY. Ludovic, 2 actes. *Paris*, 1834.

KREUTZER et SOLIÉ. Le franc Breton, 1 acte. *Paris*, 1792.

KREUTZER. Lodoïska, 3 actes. *Paris*, 1791.

LE MOYNE. Le Pommier et le Moulin, comédie lyrique en 1 acte, 1790.

— Les Prétendus, 2 actes. *Paris*, 1789.

LESUEUR. La Caverne, drame lyrique en 3 actes. *Paris*, 1793 (avec parties d'orchestre séparées).

LULLY. Le Carnaval, mascarade. Partition copiée par ordre du comte de Toulouse.

— Isis, tragédie en musique, 5 actes. *Paris*, Christ. Ballard, 1719.

— Persée, opéra en 5 actes. *Paris*, Christ. Ballard, 1682.

MÉHUL. Ariodant, opéra en 3 actes. *Paris*, 1799.

— Les deux Aveugles de Tolède, 1 acte. *Paris*, 1806.

— Euphrosine et Coradin, 3 actes. *Paris*, 1790.

— L'Irato, 1 acte. *Paris*, Pleyel.

— Joseph, 3 actes. *Paris*, 1807.

— Stratonice, 1 acte. *Paris*, 1792.

— Le Trésor supposé, 1 acte. *Paris*, 1803.

— Une Folie, 2 actes. *Paris*, 1802.

MONDONVILLE. Daphnis et Alcimadure, pastorale languedocienne (*en dialecte du Languedoc*). *Paris*, 1754.

MONSIGNY. Aline, reine de Golconde, 3 actes. *Paris*, 1766.

— La belle Arsène, opéra en 4 actes, représenté à Fontainebleau en 1775.

— Le Déserteur, 3 actes. *Paris*, 1769.

— Le Maître en droit, 2 actes. *Paris*, 1760.

— On ne s'avise jamais de tout, 1 acte. *Paris*, 1761.

— Le Roi et le Fermier, 3 actes. *Paris*, 1762. Dans le même volume : Rose et Colas, 1 acte. *Paris*, 1764.

MONTECLAIR. Jephté, tragédie en musique, 5 actes. *Paris*, 1732.

MOURET. Les Amours des dieux, ballet héroïque en 4 actes. *Paris*, 1727, chez l'auteur.

MOURET. Les Grâces, ballet héroïque en 3 actes. *Paris*, 1735, chez l'auteur.

MOZART. Clemenza di Tito, 2 actes; texte italien et français. Ouvrage écrit à Prague en 1791.

— Der Schauspiel-Director (l'Impressario), 1 acte (texte allemand et italien). Manuscrit grand in-4° oblong. Cet ouvrage a été composé pour Schœnbrunn en 1786.

— Don Giovanni, 2 actes; texte italien et allemand. Opéra écrit à Prague en 1787.

— Idomeneo, 3 actes; texte italien. Opéra composé à Munich en 1780.

— Il Flauto magico, 2 actes; texte italien et français. *Paris*, J. Frey. 2 vol. in-fol.

— Nozze di Figaro, 4 actes; texte italien et français. *Paris*, J. Frey. 2 vol. in-fol.

NICOLO. L'Impromptu de campagne, 1 acte. *Paris*, 1801.

— Le Médecin turc, 1 acte. *Paris*, 1803.

— Michel-Ange, 1 acte. *Paris*, 1802.

— Le Tonnelier, 1 acte. *Paris*, 1799.

NICOLO. Un jour à Paris ou la Leçon singulière, opéra-comique en 3 actes. *Paris*, 1808. Avec envoi autographe de l'auteur.

PAISIELLO. Le Barbier de Séville, 3 actes. *Paris*.

— I Guiocchi d'Agrigento, 3 actes. Représenté à Venise. Manuscrit in-4° oblong.

PAVESI. La Forza dei simpatici, opéra joué à Venise en 1813. Manuscrit in-4° oblong.

PERGOLÈSE. La Serva Padrona, 1 acte, Manuscrit in-4° oblong.

PHILIDOR. Blaise le Savetier, 1 acte. *Paris*, 1759.

— Le Bûcheron ou les Trois Souhaits, 1 acte. *Paris*, 1763, De la Chevardière (avec parties d'orchestre séparées).

— *Carmen sæculare*. *Paris*, 1788.

— Les Femmes vengées, 1 acte. *Paris*, 1774.

— Le Maréchal Ferrant, 1 acte. *Paris*, 1761 (avec parties séparées d'orchestre).

— Le Soldat Magicien, 1 acte. *Paris*, 1760.

— Le Sorcier, 2 actes. *Paris*, 1764 (avec parties d'orchestre séparées).

— Tom Jones, comédie lyrique en 3 actes. *Paris*, 1764.

N. PICCINI. Atys, tragédie lyrique en 3 actes. *Paris*, 1780.

— Didon, tragédie lyrique en 3 actes. *Paris*, 1783.

— Le Faux Lord, 2 actes. *Paris*, 1783.

— Roland, opéra en 3 actes. *Paris*, 1778, chez l'auteur.

RAMEAU. Castor et Pollux, tragédie lyrique en 5 actes. *Paris*, 1737.

RECUEIL d'airs, avec accompagnement d'orchestre, de Galuppi (dit Buranello), Jomelli, Hasse. Manuscrit in-4° oblong.

J.-J. ROUSSEAU. Le Devin du Village, 1 acte. *Paris*. 1752.

SACCHINI. Dardanus, 4 actes. *Paris*, 1784.

— Evelina, opéra en 3 actes. *Paris*, 1787. (Cet ouvrage, inachevé à la mort de l'auteur, fut terminé par Rey.)

— Œdipe à Colone, 3 actes. *Paris*, 1787.

— Renaud, tragédie lyrique en 3 actes. *Paris*, 1783.

— The favourite songs, etc. (les Airs favoris). Morceaux détachés des opéras de Tamerlan, Persée et Montézuma. Texte anglais.

SALIERI. Les Danaïdes, tragédie lyrique en 5 actes. *Paris*, 1784.

SARTI. 19 airs et rondos pour la voix, avec accompagnement d'orchestre. Manuscrit in-4° oblong.

— Giulio Sabino, opéra représenté à Venise en 1781. Manuscrit in-4° oblong.

SODY. Baiocco et Serpilla, parodie française du Joueur. *Paris*, 1753.

SOLIÉ. Chapitre second, 1 acte. *Paris*, 1799. (*Voir* le Secret, du même auteur.)

— Le Diable à quatre, 2 actes. *Paris*, 1806.

— Le Jockei, opéra-comique en 1 acte. *Paris*, 1795, Le même volume

renferme : Candide, ou Il faut cultiver son jardin, en 2 actes, avec airs de Lescot ; Annette et Lubin ; le Milicien de Duny.

SOLIÉ. Mademoiselle de Guise, opéra-comique en 3 actes. *Paris*, chez l'auteur, 1808.

— Le Secret, 1 acte. *Paris*, 1796. Dans le même volume : Chapitre second.

SPONTINI. La Vestale, grand opéra en 3 actes. *Paris*, 1807.

J.-B. STUCK (surnommé Batistin). Manto la Fée, opéra en 5 actes. *Paris*, Christ. Ballard, 1710. In-4° oblong.

— Méléagre, tragédie en musique, représentée à Paris en 1709.

TRIOS pour la voix, avec accompagnement d'orchestre, de Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, Fioravanti, Girace. Manuscrit in-4° oblong.

VACHON. Sara ou la Fermière écossaise, 2 actes. *Paris*, 1773.

VOGEL. Démophon, 3 actes. *Paris*, 1789.

R. WAGNER. Tannhauser, opéra en 3 actes. *Dresde*, Meser. Représenté à Paris en 1861.

N° 4. — Opéras, Partitions au piano. — Recueils de chant.

DE DUFORT. Le Mari de la Fauvette, opéra-comique en 1 acte. *Paris*, Petit.

GRISAR. Les Travestissements, opéra-comique en 1 acte et à deux personnages. *Paris*, 1839.

G. JAPY. A huitaine, opérette orphéonique. *Paris*, Gambogi.

G. JEANNE-JULIEN. Le Chien perdu, opérette en 1 acte. *Paris*, Challiot.

KÖZELUCH. La ritrovata figlia di Ottone II, ballet au piano.

LE BORNE. Sophonisbe, scène lyrique, paroles de M. Vieillard. Partition au piano, avec les parties séparées de l'orchestre. Manuscrit autographe de l'auteur.

MARCELLO. Neuf cantates avec basse continue. Dans le même volume : deux cantates de Handel et une de F. Chelleri. Manuscrit in-4° obl.

MARTINI. Douze duetti avec basse non chiffrée. Manuscrit in-4° oblong.

MOZART. La Clemenza di Tito. (Partition piano éditée par Breitkopf et Härtel, à Leipzig). Texte allemand et italien.

MOZART. Cosi fan tutte. (Partition piano de Simrock, à Bonn). Texte allemand et italien.

ORTOLAN. Tobie, poëme lyrique. *Paris*, Heugel. In-8°.

M. VENTO. Terzine canzonette e duettini. Manuscrit in-4° oblong.

WEIGL. Alcina. — Alonzo e Cora. — I Guiochi istmici. — Incendio in Troja, ballets manuscrits, au piano.

WEIGL. La principessa d'Amalfi, morceaux de chant avec piano.

J.-B. WEKERLIN. Les Poëtes français mis en musique. 1re série, du

XIIIe au XVIIIe siècle, avec une notice biographique sur chaque poëte. *Paris*, Flaxland, 1868. In-8°.

WRANITZKY. Das Waldmädchen (la Nymphe des bois). — La Vendemia. — Zephyr und Flora (Zéphyr et Flore), ballets manuscrits au piano.

N° 5. — Musique religieuse.

BERNIER. Motets à une, deux et trois voix, avec symphonie et sans symphonie; avec les parties séparées du chant et du quatuor, 12 vol. grand in-4° oblong, copiés par ordre du comte de Toulouse. 1706.

— Le même ouvrage que le précédent (gravé) *Paris*, chez l'auteur. In-fol.

CANTUS *missarum et vesperam*, 1540. Manuscrit grand in-4°.

CHORAL-BUCH. Recueil de chorals allemands, à l'usage des églises évangéliques. *Tubingen*, 1794. In-4° oblong.

F. CLÉMENT. Des diverses réformes du chant grégorien, 1860. Broch. in-8°.

— Différents morceaux détachés de musique religieuse.

E. D'INGRANDE. Messe à trois voix d'hommes, avec orgue. *Paris*, chez l'auteur.

MANUALE CHORALE ad formam bræviarii romani. *Venize*, 1691. In-fol.

MARCELLO (Benedetto). Estra poetico-armonico parafrasi sopra li primi vinticinque salmi, etc. *Venezia*, 1803. 8 tomes en 4 vol. in-fol.

MOZART. Requiem, avec accompagnement de piano par Perne. *Paris*, Cochet.

ORDO *visitationis solemnis archiepiscopalis ad usum ecclesiæ mediolan. Milan*, 1603. In-4°.

P. SERRIER. L'Office paroissial, pour l'orgue, première et seconde suite. *Paris*, chez l'auteur. In-8°.

N° 6. — Chœurs et morceaux d'ensemble pour la voix.

CHOUQUET. Recueil de chœurs d'orphéon, paroles de G. Chouquet, musique de différents compositeurs. In-8°.

E. D'INGRANDE. Le Chant de l'Atelier, chœur à quatre voix d'hommes. *Paris*, chez l'auteur.

RACCOLTA delle opere, etc. Ce recueil renferme des œuvres de Palestrina, Leo et Jomelli. In-fol.

N 7. — Musique d'ensemble (instrumentale). — Sonates, concertos, solos pour instruments divers.

André. Six valses (à grand orchestre).

— Deux quadrilles. *Paris.*

G. Bazzoni. Premier trio pour piano, violon et violoncelle. *Paris,* Legouix.

De Castillon. Quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle. *Paris,* Flaxland.

Corelli. *Op. quinta,* 11 sonates manuscrites, violon et basse chiffrée. La même suite de sonates (gravées); l'une, édition originale italienne de 1700; l'autre, édition faite à Paris en 1708.

Degiardino (Desjardins). Sonates pour violon avec basse chiffrée, réunies en un volume in-folio. *Paris,* différents éditeurs.

Fantaisies, sarabandes, gaillardes, etc., à trois et à quatre parties de luth, basse de viole, etc. Les compositeurs qui figurent dans ce recueil sont : Coperario, Ferabosco, Orlando Gibbon, Jenkins, William Lawes, Locke, J. Ward. (Voir à la page 35 de la 6e livraison du *Bulletin,* une description plus détaillée de ce manuscrit, grand in-folio.

A. Faucheux. Minuit. — Désespoir; mélodies pour violon et piano. *Paris,* Meissonnier.

Ferrari. Duo pour deux violons. *Paris.*

— Sonates, op. 1, 2, 3 et 6. Chacune de ces collections renferme six sonates pour violon, avec basse chiffrée. *Paris.*

A. Gronemann. Six sonates à violon seul et basse, œuvre II. *Paris,* de la Chevardière.

Guerini. Sonates pour violon, avec basse chiffrée; deux suites. *Paris,* Le Clerc. Même volume, six sonates de Gronemann.

Handel. Différents morceaux de musique instrumentale, trios, quatuors, petites symphonies. Avec portrait. In-fol.

— Douze sonates ou solos pour flûte, hautbois, violon. 1724, petit in-folio.

— Twelve concertos (in score), douze quatuors pour instruments à cordes, avec parties ripiene.

Ch. de Kontsky. La Cinquantaine, dialogue pour piano et violon. *Paris,* Hiélard.

— Le Délire, pour piano et violon. *Paris,* Hiélard.

J. Küfner. Sérénade pour guitare, flûte et alto. André à Offenbach.

W. Langhans. Quartetto in fa. Partition in-16. Guidi, à Florence.

Locatelli. Douze sonates pour violon et basse chiffrée, op. 6. *Amsterdam.* La dernière est incomplète.

MATHO. Airs de violon, tant anciens que nouveaux, tirés des œuvres de J.-B. Matho. 3 vol. in-fol., copiés par ordre du comte de Toulouse en 1733.

POISOT et HAMMER. Adagio et menuet du 1er quatuor de Haydn, transcrit pour piano et violon. *Paris*, Hiélard.

— Adagio et menuet des 3e et 18e quatuors de Haydn, transcrits pour piano et violon. *Paris*, Hiélard.

— Adagio et menuet des 39e et 77e quatuors de Haydn, transcrits pour piano et violon. *Paris*, Hiélard.

— Allegretto et menuet des 58e et 75e quators de Haydn, transcrits pour piano et violon. *Paris*, Hiélard.

— École classique d'accompagnement; cinq morceaux divers pour piano et violon. *Paris*, Hiélard.

— Menuet et finale du 2e quatuor de Haydn, transcrit pour piano et violon. *Paris*, Hiélard.

Ch. POISOT. Caprice sur des airs de ballet de Rameau, pour piano et violon. *Paris*, Hiélard.

— Duo sur l'Africaine, pour piano et violoncelle. *Paris*, Brandus.

TARTINI. Sonates pour violon et basse, op. 2. *Rome*.

Th. YMBERT. Trio en *ut mineur* pour piano, violon et violoncelle. *Paris*, Richault.

N° 8. — Musique de piano.

J.-S. BACH. Choix pour piano, fait par Ch. Poisot. *Paris*, Schœnenberger.

G. BAZZONI. Gazella, galop pour le piano. *Paris*, Gérard.

— Rimembranza, rêverie pour le piano. *Paris*, Gérard.

BERGSON. Arabesque pour le piano. *Leipzig*, Kistner.

— Deuxième chant du Troubadour, pour le piano. *Leipzig*, Kistner.

— Genève, grande valse pour le piano. *Mayence*, Schott.

— Marche des Vivandières, pour le piano. *Leipzig*.

— Un Songe, rêverie pour le piano. *Leipzig*, Kistner; *à Paris*, chez Grus.

CODINE. Choral pour le piano. *Paris*, Meissonnier fils.

— Grande valse de concert pour piano. *Paris*, Meissonnier fils.

— Tristesse et Espoir, mélodie pour le piano. *Paris*, Meissonnier fils.

Ch. DELIOUX. Recueil pour le piano, collection de dix morceaux de piano. *Paris*, Schott. In-8°.

E. KETTERER. Soirée vénitienne, op. 138. *Paris*, Grus.

Ch. POISOT. Célèbre gavotte de Rameau. *Paris*, Hiélard.

Ch. Poisot. La première communion, pour le piano. *Paris*, Benoît.
— Sourire, pour le piano. *Paris*, L. Grus.

N° 9. — Mélodies avec accompagnement de piano.

G. Bazzoni. Le dernier cri de Jeanne d'Arc. — Sarah la Bohémienne ; deux mélodies. *Paris*, Richault.
— Voici la neige. — Mon bel enfant. — Yvonne au cœur de marbre ; trois romances. *Paris*, L. Escudier.
L. Berger. Colma, scène ossianique, avec accompagnement de piano. André, Offenbach.
Marchesi. La luna splende in ciel, barcarolle. — La nonna diceva, chanson. *Londres*.
— L'Orfanella, romance. — Sara, ballade mauresque. *Londres*, Metzler.
— Sei nuovi canti Siciliani. *Londres*, Schott.
Ch. Poisot. Amour, amour. — La danse de nuit. — Le rêve à deux. — Noël. — L'Orphelin ; mélodies avec piano. *Paris*, Hiélard.
A. Populus. Seize mélodies. *Paris*, Mackar.

Typ. Charles de Mourgues frères. — 4981.

